



MARJAN BUYLE (ED.)



DE MYTHE VAN DE RETOUR À L'ORIGINE AUTHENTICITEIT EN INTERPRETATIE IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE

LE MYTHE DU RETOUR À L'ORIGINE LE CONSERVATEUR FACE À L'AUTHENTICITÉ ET L'INTERPRÉTATION

BRK - APROA STUDIEDAGEN
JOURNÉES D'ÉTUDE APROA - BRK



LEGENDES VAN DE KAFTILLUSTRATIES

LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS EN COUVERTURE

1. Portret van madame de Sorquainville, detail van het linkeroog / Portrait de madame de Sorquainville, détail de l'œil gauche (Louvre Paris, © C2RMF) (p. 9)
2. Kopie op aquarel van de motieven in de sacristie van de Leuvense Predikherenkerk / Aquarelle avec copie des motifs dans la sacristie de l'église des dominicains à Louvain (© VIOE, Philippe Schurmans) (p. 26)
3. Restauratietekening van Ladon in 1930 van het glasraam met de Kroning van Maria in de Sint-Gummaruskerk van Lier / Dessin de restauration de Ladon en 1930 du vitrail du Couronnement de la Vierge dans l'église Saint-Gommaire à Lier (Oswals Pauwels, repro Kadoc) (p. 54)
4. Detail van de muurschilderingen (1966) van Roger Raveel in het kasteel van Beervelde / Détail des peintures murales (1966) de Roger Raveel dans le château de Beervelde (E. Jacobs) (p. 31)
5. Beker met duidelijk geïriseerd en verkleurd oppervlak / Gobelet avec la surface nettement irisée et décolorée (p. 142)
6. Reconstructie van ontbrekende delen sgraffito op de gevel van hotel Ciamberlani in Brussel / Reconstruction des sgraffites manquants sur la façade de l'hôtel Ciamberlani à Bruxelles (p. 66)
7. Eerste gekleurde reconstitutie van de polychromie van 1770 in de Sint-Pieterskerk van Melreux / Première reconstitution colorée de la polychromie de 1770 de l'église Saint Pierre de Melreux (Pissart Decroly) (p. 39)
8. Steekproeven naar de originele polychromie van de lambrisering van het Salon met de fabels van het voormalig hotel Dangé in Parijs / Test de dégagement de la polychromie originale sur les boiseries du Salon des fables de l'ancien hôtel Dangé à Paris (p. 98)

DE FOTO'S BIJ DE ARTIKELS ZIJN VAN DE AUTEUR BEHALVE ANDERS VERMELD / LES ILLUSTRATIONS DES ARTICLES SONT DES PHOTOS DE L'AUTEUR, SAUF MENTION CONTRAIRE



BEROEPSVERENIGING VOOR CONSERVATORS-RESTAURATEURS VAN KUNSTVOORWERPEN VZW
ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DE CONSERVATEURS-RESTAURATEURS D'ŒUVRES D'ART ASBL

DE MYTHE VAN DE RETOUR À L'ORIGINE AUTHENTICITEIT EN INTERPRETATIE IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE

LE MYTHE DU RETOUR À L'ORIGINE LE CONSERVATEUR FACE À L'AUTHENTICITÉ ET L'INTERPRÉTATION

editor
Marjan Buyle

Postprints van de internationale BRK-APROA studiedagen, 4
Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK, 4

in samenwerking met
en collaboration avec

VIOE VLAAMS INSTITUUT VOOR HET ONROEREND ERFGOED
INSTITUT FLAMAND DU PATRIMOINE / FLEMISH HERITAGE INSTITUTE



Brussel 2008

| INHOUD / SOMMAIRE

- 5 | SONJA VANBLAERE
OPENINGSTOESPRAAK / DISCOURS DE BIENVENUE
- 6 | MARJAN BUYLE (ED.)
DE ONBEREIKBARE MYTHE VAN DE TERUGKEER NAAR HET ORIGINELE KUNSTWERK / LE MYTHE
IRRÉALISABLE DU RETOUR À L' ŒUVRE D'ART ORIGINELLE
- 7 | SÉGOLÈNE BERGEON LANGLE
LES PIÈGES DU TEMPS EN RESTAURATION: RÉALITÉ ET CONJECTURES
- 20 | MARJAN BUYLE
DE MYTHE VAN DE 'RETOUR A L'ORIGINE'. BADINEREN LANGS BEGRIPPEN VAN AUTHENTICITEIT,
INTERPRETATIE, RESTAURATIE EN RECONSTRUCTIE
- 33 | MARIANNE DECROLY ET MURIEL PRIEUR
L'ÉGLISE SAINT PIERRE DE MELREUX: ÉTUDE EN VUE DE LA RECONSTITUTION
DE LA POLYCHROMIE ORIGINALE
- 44 | ALETTA RAMBAUT
HOE 'AUTHENTIEK' ZIJN HISTORISCHE GLASRAMEN? BRONNEN VOOR DE STUDIE VAN
DE RESTAURATIEGESCHIEDENIS
- 58 | CLAIRE FONTAINE
RETROUVER UN IDÉAL PERDU? LA RESTAURATION DES SGRAFFITES DE L'HOTEL VEUVE
CIAMBERLANI
- 69 | CATHRIEN VAN HAK
VAN "AUTHENTIEKE STAAT" TOT "VALSCHE HERSCHEPPING". AUTHENTICITEIT EN INTERPRETATIE
VAN MUSEUMWONINGEN IN EUROPESE CONTEXT
- 82 | DOMINIQUE DRIESMANS
LES LIMITES DE LA CONSERVATION-RESTAURATION DES DÉCORS ARCHITECTURAUX EN CÉRAMIQUE
- 91 | ANNE VAN GREVENSTEIN
RECONSTRUCTIE VAN DE OORSPRONKELIJKE DECORATIES IN HET RIJKSMUSEUM TE AMSTERDAM

- 96 | ELÉNA DUPREZ ET JEAN PERFETTINI
LA RESTAURATION DES BOISERIES DU SALON DES FABLES DE L'HÔTEL DANGÉ CONSERVÉES
AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS
- 110 | PAUL LE BLANC
DE MISLEIDING VAN HET 'HERSTEL IN OUDE LUISTER'. OVER HET SPANNINGSVELD TUSSEN
AUTHENTICITEIT EN VERNIEUWEN BIJ DE RESTAURATIE VAN MIDDELEEUWSE MUURSCHILDINGEN
IN NEDERLAND
- 122 | MATEI LAZARESCU
UN CHÂTEAU, UNE CATHÉDRALE, UNE ÉGLISE: AUTHENTICITÉ OU RECONSTITUTION
DES DÉCORS ANCIENS?
- 137 | NATALIE CLEEREN
AUTHENTICITEIT EN INFORMATIE. WAT HEEFT EEN ARCHEOLOGISCH OBJECT NOG TE BETEKENEN
ZONDER CONTEXT?
- 144 | ELIZABETH HIRST, KAREN MORRISSEY AND ALISON AYNESWORTH
CARDIFF CASTLE CLOCK TOWER. ARCHITECTURAL PAINT RESEARCH AND RECREATION OF WILLIAM
BURGES' POLYCHROMY AND DESIGN
- 151 | FRANÇOISE VAN HAUWAERT ET GEORGES DEWISPELAERE
AUTHENTICITÉ ET INTERPRÉTATION DANS LA CONSERVATION-RESTAURATION D'OBJETS
ETHNOGRAPHIQUES ET LE CAS DE LA RESTAURATION DU MASQUE BUFFLE LUBA
- 161 | RIA FABRI EN HERMAN VAN DEN BOSSCHE
MUSEUM PLANTIN-MORETUS. DE HISTORISCHE EVOCATIE VAN DE TUIN VAN BALTHASAR I MORETUS:
VIRTUELE OF MATERIËLE REALISATIE?
- 166 | ADRESSEN SPREKERS / ADRESSES DES INTERVENANTS
- 168 | COLOFON / COLOPHON

OPENINGSTOESPRAAK VAN SONJA VANBLAERE, ADMINISTRATEUR-GENERAAL VAN HET VLAAMS INSTITUUT VOOR HET ONROEREND ERFGOED VIOE

De vierde Internationale BRK-APROA Studiedagen, georganiseerd door de BRK-APROA in samenwerking met het VIOE, die doorgaan in het Auditorium Hadewych van het Consciencegebouw in Brussel, worden zo stilaan een traditie. Ditmaal is het thema "De mythe van de 'retour à l'origine'. Authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie".

Na de vorige eerder 'technische' thema's als lijmen, vernissen en de behandeling van lacunes is de tijd rijp om eens dieper in te gaan op het denk- en onderzoeksproces, dat aan het bepalen van de restauratieopties voorafgaat. Grondig vooronderzoek en een geargumenteerde reflectie zijn immers noodzakelijke premissen om te komen tot een goede restauratie.

U bent allen vanuit één of andere functie bezig met het behoud en de conservatie van monumenten en de kunstvoorwerpen die zich daarin bevinden. Het verfijnen van de onderzoeksmethodes en opbouwende discussies over de manier van het restaureren hiervan zijn meer dan nodig om het behoud ervan te verzekeren voor de volgende generaties.

Ik wens u dan ook allen een heel interessant colloquium toe en hoop dat de lezingen van specialisten uit binnen- en buitenland u zullen inspireren en u aanzetten om vanuit uw ervaringsgebied deel te nemen aan de discussies. Het erfgoed, dat u en ons nauw aan het hart ligt, kan er alleen maar beter van worden.

DISCOURS DE BIENVENUE PAR SONJA VANBLAERE, ADMINISTRATEUR-GÉNÉRAL DE L'INSTITUT FLAMAND DU PATRIMOINE VIOE

Ces quatrièmes Journées d'étude Internationales de l'APROA-BRK, organisées en collaboration avec l'Institut Flamand du Patrimoine VIOE, commencent à devenir une tradition. Cette fois-ci, le thème du colloque est: "Le mythe du 'retour à l'origine'. Le conservateur-restaurateur face à l'authenticité et l'interprétation."

Après des sujets plus 'techniques' des colles et adhésifs, les vernis et le traitement des lacunes, le temps était venu pour aborder la démarche intellectuelle qui précède la décision des options de restauration. Un examen préliminaire et une réflexion bien argumentée sont en effet indispensables pour conduire à bien une restauration.

Vous êtes tous, d'une manière ou d'une autre, impliqués dans le domaine du patrimoine et des oeuvres d'art qui s'y trouvent. Peaufiner les méthodes de recherche et des discussions constructives sont indispensables pour en assurer la conservation et pour le passer aux générations futures.

Je souhaite à tous les participants de passer deux journées instructives et passionnantes, en espérant que les conférences des spécialistes belges et étrangers vous inspireront pour prendre part aux discussions et pour échanger des points de vues en partant de vos expériences professionnelles. Le patrimoine, qui vous tient à cœur autant que nous, ne peut qu'en profiter.

DE ONBEREIKBARE MYTHE VAN DE TERUGKEER NAAR HET ORIGINELE KUNSTWERK

Het onderwerp van dit colloquium «De mythe van de 'retour à l'origine'. Authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie» is een belangrijk thema om over na te denken, vooral omdat het een groot aantal mensen impliceert die bij het erfgoed betrokken zijn.

Bij de restauratie van roerend en onroerend erfgoed wordt dikwijls voorgesteld terug te keren naar het origineel. In hoeverre is een terugkeer naar de originele staat zowel materieel als esthetisch mogelijk en wenselijk? Is deze terugkeer altijd in overeenstemming met de deontologie van ons beroep? Kunnen we dit doen zonder maximaal gebruik te maken van historische bronnen en aangepaste wetenschappelijke analyses? Kunnen de vooronderzoeken en de wetenschappelijke analyses voldoende antwoord geven op de gestelde vragen? Elke informatie die bekomen wordt, moet nog geïnterpreteerd worden en het is pas door vergelijking van het geheel van historische gegevens, vondsten in situ of door verduidelijking door wetenschappelijke technieken dat een 'reconstructie', in het echt of virtueel, kan worden voorgesteld.

Elk kunstwerk heeft recht op een ernstige vraagstelling. De conservatie-restauratie van een historisch gebouw, dat met zijn interieurs en exterieurs een totaal kunstwerk vormt, vergt vaak aanpassingen omwille van grotere comfort-vereisten of noodzakelijke functiewijzigingen. Elk kunstwerk dat zich hierin bevindt, heeft bovendien ook nog haar eigen verhaal als onderdeel van het geheel. Voeg daarbij nog de veiligheidsnormen en de regelgeving en het is meteen duidelijk met welke complexe materie we hier te maken hebben.

Ook hier is de interdisciplinaire samenwerking tussen historici, kunsthistorici, architecten, wetenschappers en conservators-restaurateurs noodzakelijk om alle gegevens te interpreteren en een duidelijk totaalbeeld te krijgen van het oorspronkelijk uitzicht.

De vereniging van conservateurs-restaurateurs, BRK-APROA, is verheugd om door deze twee dagen bij te dragen aan de permanente vorming, die de omgang met het erfgoed vereist. De lezingen bieden vernieuwende gezichtspunten en technieken om de kennis van deze problematiek te vergroten. De discussies boden de mogelijkheid om eigen ideeën te toetsen aan die van anderen en zo een permanente en grondige reflectie in stand te houden.

Marjan Buyle (ed.)

LE MYTHE IRRÉALISABLE DU RETOUR À L'ŒUVRE D'ART ORIGINELLE

Le sujet de ce colloque «Le mythe du retour à l'origine. Le conservateur-restaurateur face à l'authenticité et l'interprétation» est un thème important tant par la réflexion qu'il impose que par l'ensemble des professionnels du patrimoine qu'il implique.

La restauration d'œuvres d'art mobilières et immobilières propose souvent un retour à l'origine. Pour autant, un retour à l'état matériel et esthétique originel est-il toujours possible et souhaitable? Ce retour est-t-il toujours en accord avec la déontologie de notre profession? Pouvons-nous effectuer ce retour sans l'apport exhaustif des sources historiques, sans l'apport d'analyses scientifiques appropriées? Les pré-études et les analyses scientifiques répondent-elles suffisamment aux questions soulevées? Bien souvent, chaque information recueillie demande encore une interprétation et ce n'est qu'en confrontant l'ensemble des données d'ordre historique, recueillies in situ ou encore dévoilées par des techniques scientifiques qu'une tentative de reconstitution, réelle ou virtuelle, peut être envisagée.

Chaque œuvre d'art peut être la source d'une telle réflexion. Cependant, la conservation-restauration d'un bâtiment historique, œuvre d'art totale, par son intérieur et son extérieur, par les aménagements successifs vers un plus grand confort, les changements de fonction et d'espace ainsi que par l'histoire individuelle de chacune des œuvres qui la compose et la prise en compte des nouvelles normes de sécurité, constitue certainement le point d'orgue de la complexité d'un retour à l'origine.

Nous retrouvons encore ici l'indispensable interdisciplinarité: historiens, historiens de l'art, architectes, scientifiques et conservateurs-restaurateurs s'aideront mutuellement dans l'interprétation des données et l'élaboration d'une 'image' originelle.

L'association des conservateurs-restaurateurs, l'APROA-BRK, est heureuse de pouvoir assurer par ces deux journées sa mission en formation permanente. Les interventions proposées ouvrent la possibilité de s'enrichir de nouveaux points de vue, de nouvelles connaissances ou techniques et de confrontation d'idées afin de maintenir en permanence une réflexion profonde sur le métier de la conservation-restauration et ses enjeux.

Marjan Buyle (ed.)

LES PIÈGES DU TEMPS EN RESTAURATION: RÉALITÉ ET CONJECTURES

SÉGOLÈNE BERGEON LANGLE

Qui ose encore aujourd'hui proposer le retour 'à l'état original'? Quel est-il? A supposer que celui-ci soit connu sans équivoque et que remonter le temps soit possible, serait-ce souhaitable? Malgré ce constat sur le caractère hypothétique d'un soi-disant état original, malgré la falsification de l'histoire que représenterait tout retour en arrière, il existe pour les hommes d'aujourd'hui des responsabilités précises et complexes: transmettre aux générations futures un bien culturel c'est transmettre le support matériel de celui-ci ainsi que le message qui lui est lié. La stricte conservation concerne la matière: elle est nécessaire mais non suffisante; permettre la compréhension du message suppose une intervention esthétique à choisir parmi une palette de diverses possibilités: ce choix est difficile; il exige une vision globale de l'œuvre, de son histoire et de son contexte; le résultat est une interprétation⁽¹⁾ du bien culturel pertinente à l'instant du choix mais qui s'inscrit dans son histoire.

L'ÉTAT ORIGINAL, CET INCONNU

Combien de fois n'a-t-on pas entendu le souhait de retrouver l'état original, la splendeur du passé, etc... Comment peut-il encore sembler à certains que ce retour à un âge prestigieux ne soit pas un mythe mais une réalité tangible pour un restaurateur alors quelque peu magicien? Bien que les

hommes de notre temps sourient de ces positions de leurs aînés il reste un peu de cet aspect dans la conscience commune de la population: les phrases de non spécialistes proférées dans des journaux à fort tirage ou sur des écrans de télévision, témoignent encore de ce rêve du retour à la splendeur d'origine.

Toute œuvre sur laquelle passent le temps et les hommes est transformée, qu'on la reconnaisse encore, si elle a un peu changé, ou pas du tout si celle-ci a été travestie. Au fur et à mesure que le temps passe, même si ses effets sur un bien culturel sont moins visibles et moins rapides que des rides sur un visage humain, il entraîne une modification des apparences qui est la patine⁽²⁾; celle-ci est définie comme l'ensemble des effets normaux du passage du temps sur les matériaux constitutifs du bien culturel.

Tous les biens culturels revêtus de peinture sont le siège de la variation de couleur des pigments, de la transparence accrue de la couche colorée⁽³⁾, de l'acquisition de réseaux de craquelures d'âge... Bien sûr les manteaux de Vierge de primitif italien en azurite n'étaient pas noirs au 14^{ème} siècle⁽⁴⁾, certains vêtements roux dans la peinture du 16^{ème} siècle étaient plutôt d'un vert de cuivre, vert vif à l'origine, les drapés à la surface opaque et blanc jaunâtre de figures du



La prédication de Saint Etienne de Carpaccio (Louvre): la couleur originale verte du vêtement du personnage de gauche est devenue brun roux, par transformation irréversible du vert de cuivre (toutes les illustrations de cet article: © C2RMF)



Le Christ apparaît à la Madeleine de Bronzino (Louvre), détail du vase: à l'origine de la couleur bleue due au smalt, il est devenu grisâtre par décoloration irréversible du smalt en milieux huileux

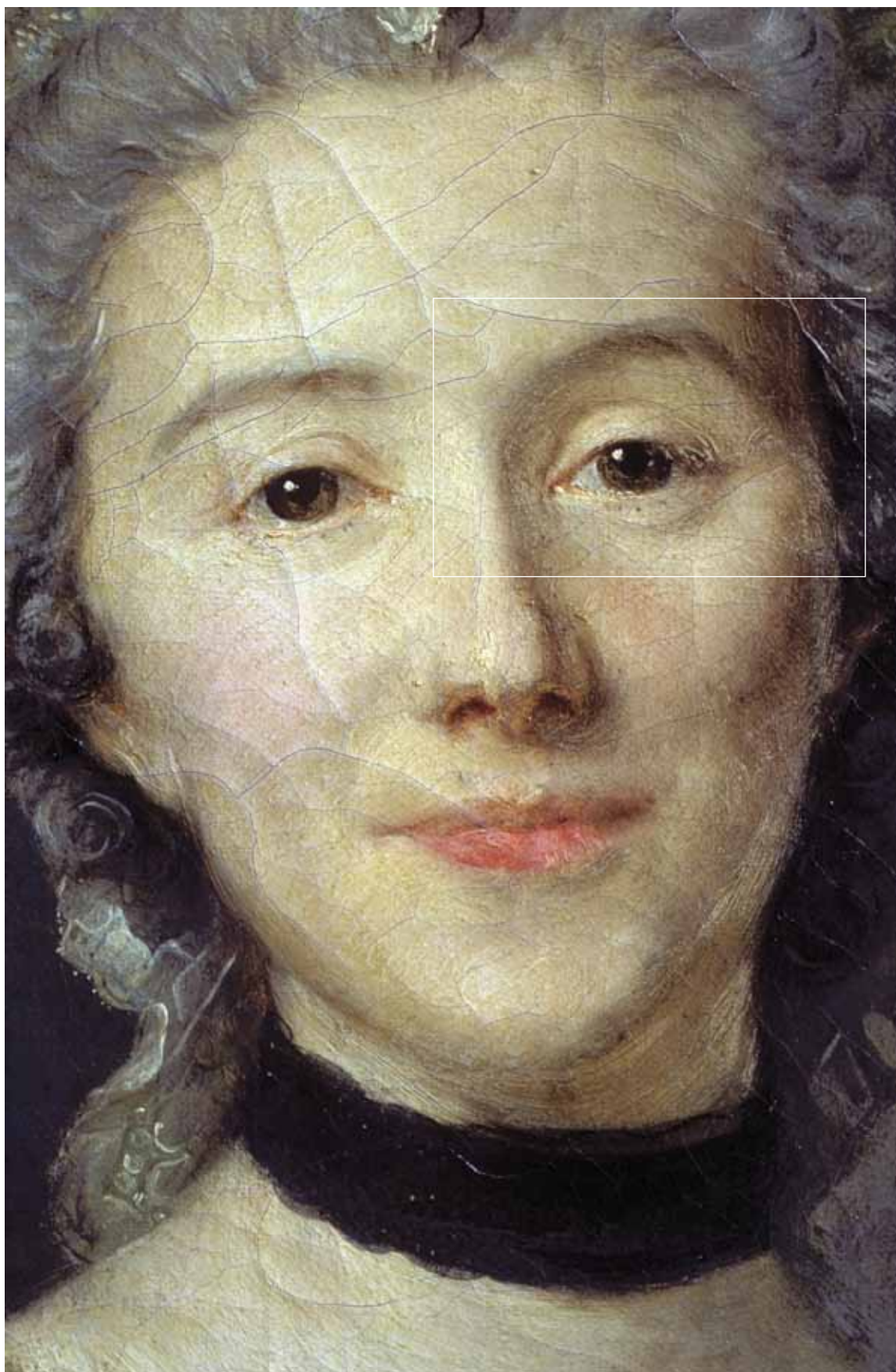


L'Assomption (Louvre), le visage de la Vierge: la transparence accrue de la carnation confère au visage une valeur générale bleuâtre due à la couleur bleue indigo du support de soie

17^{ième} siècle étaient bleus de smalt, les harmonies générales de tableaux peints aux 17^{ième} et 18^{ième} siècles sur préparation rouge sont devenues rousses ^[5], celles de compositions peintes sur un support bleu sont qualifiées de froides de nos jours. Les craquelures profondes dites d'âge des tableaux peints sur bois, avec ou sans toile noyée dans la préparation, celles des œuvres peintes sur toile à préparation mince et souple ou épaisse et cassante sont caractéristiques de l'époque et de la technique de l'œuvre. Tous ces éléments acquis par la peinture modifient son apparence: si une partie de ces phénomènes est connue des spécialistes, en revanche il n'est guère possible, même pour ceux-ci, de connaître avec précision l'ampleur de ces modifications; l'état initial est donc en toute rigueur inconnu, de même que l'intention de l'artiste ^[6]. Le problème se pose aussi pour le mobilier archéologique en métal retrouvé après des siècles d'enfouissement: le niveau original de la surface du métal a été perturbé par les produits de corrosion développés au détriment du métal ^[7]; là aussi l'état original est irrémédiablement perdu. On peut aussi évoquer en archéologie la modification profonde des verres de fouilles, devenus bruns et opaques, reminéralisés, irrémédiablement transformés et à peine reconnaissables après un long enfouissement ^[8]: l'état original supposé est évidemment si différent de l'état constaté qu'il n'est guère imaginable aisément.

L'état original étant toujours hypothétique n'est pas unique et il est vain de demander le retour à l'état original, comme s'il s'agissait d'une réalité; ce n'est qu'une conjecture ^[9]. Nombreux sont ceux cependant qui, à la lumière de leur expérience, grâce à leur sensibilité et à leur connaissance croient pouvoir expliquer quelle est l'intention de l'artiste et quel était l'état original: il peut s'agir d'hommes honnêtes mais naïfs ou de bonimenteurs enclins à user, vis-à-vis de leurs semblables trop crédules, des attraits de la magie. Il peut aussi s'agir d'hommes aveuglés par l'orgueil et qu'une mauvaise maîtrise technique des matériaux de l'art entraîne sur les chemins mouvants de l'imaginaire.

A la patine qui transforme l'œuvre, on peut ajouter la patine d'utilisation ^[10] qui en transforme spécialement certaines parties liées à l'usage du bien culturel; la patine d'utilisation, notion en provenance du domaine ethnographique mais qui peut s'appliquer beaucoup plus généralement, est l'effet sur les matériaux d'une œuvre de l'action normale des hommes. Il peut s'agir des usures ou menus accidents quotidiens liés à l'usage religieux (brûlure de cierge sur un tableau d'autel) ou domestique (griffures sur un coffre). Il peut aussi s'agir des griffures sur la pellicule d'un film, témoignant ainsi de sa projection ou des traces d'usures d'un costume de théâtre ou d'opéra.



Détail de l'œil gauche: les ombres brunes comprennent souvent du stil-de-grain, colorant jaune brun fixé sur une base blanche d'alumine; fragile à la lumière, ce colorant fugace s'évanouit ne laissant plus perceptible que sa base minérale blanche: les ombres brunes et transparentes sont devenues blanchâtres et opaques

Portrait de madame de Sorquainville Perronneau, (Louvre), visage



Neri di Bicci, Le couronnement de la Vierge (Avignon, Musée du petit palais), détail du visage du Christ: la carnation claire a été laissée sous le voile gris de la patine



Cecco di Pietro, Saint Nicolas (Avignon, Musée du petit palais), détail du vêtement rouge: la forme de la brûlure témoigne de l'usage original religieux de ce tableau sur un autel portant des bougies: une telle patine d'utilisation a été conservée

Qu'il s'agisse de patine ou de patine d'utilisation, les altérations de l'original qui en témoignent sont caractéristiques de l'œuvre et apportent une preuve matérielle de son authenticité, de son existence à une époque ancienne; par définition l'état original ne portait pas ces traces; cacher ces traces de l'anoblissement par l'histoire pour retrouver l'idée que l'on se fait de l'original, revient à rajeunir l'œuvre, supprimer les témoignages d'authenticité et gommer l'histoire; or une œuvre est née à une certaine époque, celle de sa création; aujourd'hui on l'observe à une autre époque, celle de sa réception⁽¹¹⁾; une durée incompressible sépare le temps de la création du temps de la réception. Faire croire que l'on peut réduire cette durée revient à falsifier le patrimoine culturel ce que la vox populi évoque avec beaucoup de bon sens en disant que l'œuvre est trop 'fraîche' ou 'clinquante'. Le plus bel hommage que l'on puisse rendre à un restaurateur est de lui dire: «on n'a pas l'impression que vous avez touché au tableau»⁽¹²⁾.

Toute atteinte, quelle qu'en soit la finalité, à la modification des traces normales du passage du temps et des hommes, la patine et la patine d'utilisation, serait une atteinte à l'authenticité: on doit conserver cet ennoblement apporté au cours du temps et qui enrichit la compréhension du patrimoine culturel dans toutes ses dimensions.

Il existe un autre cas où le non retour à l'état original s'impose: celui des transformations si grandes apportées par les hommes que l'œuvre a acquis une valeur de nouveauté⁽¹³⁾ et que l'état original est hypothétique. Ainsi les statues antiques complétées à la Renaissance ou à l'époque baroque sont des œuvres qui relèvent alors d'une autre époque que l'Antiquité, qui sont connues sous cette transformation depuis déjà longtemps. Il est rare que l'on 'débarquise' de tels témoignages; la stricte conservation de l'état acquis préserve le pedigree de l'œuvre⁽¹⁴⁾. On peut aussi argumenter que les valeurs historique et esthétique des ajouts, souvent dus à des artistes bien connus, sont si grands par rapport à ces valeurs de l'original que la non purification s'impose⁽¹⁵⁾. C'est le cas des remplois en mobilier, en objet d'orfèvrerie, en céramique mais aussi en costumes de scène⁽¹⁶⁾: il ne viendrait à l'idée de personne de détruire un état composite mais complet actuel pour retrouver des fragments peu évocateurs même si chacun d'eux serait pur, dans son état original.

Un autre cas de non retour à l'original est celui des œuvres dont les formats ont été modifiés⁽¹⁷⁾, coupés, agrandis, adaptés à des intérieurs de résidences qu'elles ont enrichies; ces œuvres appartiennent à l'histoire d'un lieu, d'une collection



Lorenzo Lotto, *Le Christ et la Femme adultère* (Louvre), vue d'ensemble. Agrandie très tôt, dès le 17^{ème} siècle, l'œuvre a été nettoyée dans sa partie originale mais laissée en l'état sur tout son pourtour, avec les repeints d'agrandissement, lors de la récente restauration: dus au passage des hommes sur l'œuvre, ces témoins de l'histoire du goût ont été préservés

et même si l'original est reconnaissable à travers son état actuel, il n'est guère pertinent d'essayer de retrouver un soi-disant état original car d'une part celui-ci est hypothétique et d'autre part cela signifierait que l'on brise le cours de l'histoire, que l'on détruit un certain état qui a sa valeur. Dès que l'hypothèse surgit, il apparaît souhaitable de ne pas intervenir afin d'éviter de mener une intervention bâtarde. Les critères d'intervention sont connus, on pèse les divers arguments en matière d'importance historique et esthétique tant de l'original que des modifications: trouver un délicat équilibre entre ces diverses notions est un guide pour trouver la solution la plus défendable^[18]. Souvent la stricte conservation de l'acquis est meilleure que toute autre solution qui pourrait s'avérer une aventure.

Un autre cas aussi caractéristique de la vertu de la stricte conservation de l'acquis est celui des albums, des cahiers d'échantillons de tissus, de tout groupement d'éléments qui ainsi

mis ensemble ont acquis un sens spécifique et constituent un patrimoine culturel non réductible à chaque élément. Même si les matériaux et méthodes d'antan pour constituer ces ensembles sont un danger pour la conservation matérielle il ne vient à l'idée de plus personne aujourd'hui de démanteler ces ensembles au nom de la pérennité de la seule matière; on cherche au contraire à conserver en l'état de tels albums et cahiers en isolant de l'original les matériaux de raccord devenus en vieillissant source d'acidité mais faisant partie de l'histoire de l'ensemble^[19].

Dans le domaine du patrimoine culturel, les droits de l'histoire sont importants. La notion même de patrimoine culturel est due à la reconnaissance du rôle de l'histoire. Les hommes d'aujourd'hui ont reçu un bien culturel dans un certain état qu'il est de leur responsabilité de transmettre aux générations futures en l'état dans toute la richesse de sa signification.



Antonio Alberti, La Vierge et l'Enfant. (Avignon, Musée du petit palais)

Début du nettoyage: à droite le repeint opaque et blanchâtre du 19^{ème} siècle; à gauche en bas, repeint ancien roux, à gauche en haut, apparaissent la forme de l'œil et la carnation originales du 15^{ème} siècle



Nettoyage en cours: subsiste encore une partie du repeint intermédiaire qui avait transformé la place et la forme des yeux

INSUFFISANCE DE LA STRICTE CONSERVATION

Les mesures de stricte conservation sont celles qui affectent la matière dans le but de stabiliser l'œuvre, de pallier le risque de dégradation ou tout au moins de réduire l'ampleur et la vitesse de dégradation afin d'assurer la plus longue survie matérielle de l'œuvre: il s'agit d'interventions dites techniques par opposition aux interventions dites esthétiques nécessaires pour la compréhension de l'œuvre.

La conservation matérielle est absolument nécessaire mais elle est en générale insuffisante pour répondre à la finalité pédagogique et à la délectation pour les arts dits majeurs ou encore la finalité d'usage, tel le spectacle pour les instruments de musique, le cinéma ^[20], etc... D'ailleurs ne rien faire sur le plan esthétique, ne pas combler une lacune, ne pas compléter un objet accidenté, est en soi un choix qui n'est pas neutre. Ne rien ajouter c'est mettre en évidence une rupture de l'image, accentuer le caractère matériel de l'œuvre d'art et choisir celui-ci au détriment de la signification culturelle. Toute la réflexion sur les méthodes de traitement des accidents subis par les biens culturels est axée sur la manière d'ajouter ce qui est juste suffisant pour que l'œuvre puisse être lue, être intelligible, être de nouveau source de délectation. Mais on doit éviter de l'alourdir avec ce qui ne serait pas jugé nécessaire; évidemment cette intervention est toujours sujette à caution puisque ce niveau juste suffisant dépend de la culture de chacun, de son éducation, de son environnement, de l'époque du bien choisi etc...: il s'agit

d'une interprétation toujours contestable. A côté des manques, on peut aussi évoquer aussi les additions et les repeints successifs dont sont couvertes par exemple les sculptures polychromées au gré des modes liturgiques: méconnaissables ces chefs d'œuvre sont pour certains dits trahis par le temps et les hommes; ils sont en tout cas travestis. L'étude d'une sculpture polychromée de nombreuses fois conduit, après une batterie d'essais localisés de dégagement des revêtements picturaux sous-jacents en divers points bien choisis, à ne proposer souvent ni la purification, pseudo 'retour à l'original', ni la stricte conservation si l'œuvre est trop trahie par ces repeints; en fonction des états de conservation des diverses strates sous-jacentes et de leur rôle historique, un fragile équilibre doit être trouvé entre garder tous les témoignages de l'histoire ou privilégier l'état actuel de l'original. La stricte conservation est souvent jugée insuffisante pour comprendre l'œuvre ancienne.

Lorsqu'un film muet a perdu ses intertitres ^[21] est-il pertinent de laisser cette œuvre rare des débuts du cinéma dans un état de compréhension difficile? La recherche documentaire permet de retrouver ces intertitres et leur place de sorte que la lecture et la délectation du film par le public peuvent de nouveau être obtenues. La stricte conservation est peut-être la position du spécialiste, car elle suffit à son propre usage mais on ne doit jamais oublier le rôle de la restauration au service du public, d'un public large auquel nous avons le devoir de présenter l'offre culturelle la plus large.



Après purification et réintégration minimale: le travestissement de l'original était si grand que la suppression des deux repeints successifs, intervention à finalité esthétique, s'imposait

LES EXIGENCES DE LA COMPRÉHENSION: LES INTERVENTIONS ESTHÉTIQUES

Il faut distinguer le sens ici particulier du mot esthétique en restauration du patrimoine culturel qui n'a rien à voir avec ce que certains appellent cosmétique et du ressort de la beauté: esthétique signifie ce qui est intelligible de l'œuvre, sa prise en compte dans toutes ses acceptions ^[22].

Quand un bien culturel est si lacunaire qu'il n'a plus de sens alors une intervention esthétique s'impose. Des préalables doivent être étudiés: la nature de l'œuvre, monumentale ou miniature, son état de conservation, proche de la ruine ou peu accidentée mais dans une zone essentielle, sa finalité dans le projet global dont elle relève, son contexte, l'existence ou non d'un cadre, sa position dans une salle de musée, etc.



Zanino di Pietro, polyptyque avec le calvaire entre St Jérôme et St Jacques à droite, et St Jean-Baptiste et St Pierre à gauche (Avignon, Musée du petit palais) - Vue d'ensemble



Détail d'un buste, dans la partie inférieure du panneau de St Jacques. L'existence du cadre doré a exigé de compléter les immenses lacunes du panneau de droite: ce contexte a fait choisir un ton neutre équivalent à l'or en tratteggio et a fait abandonner la présentation puriste, bois nu, que ce panneau, s'il avait été seul, aurait justifié mais pas lorsque, élément du polyptyque, il n'en représente que moins de 1/5.

Cette intervention nécessaire à la compréhension de l'œuvre s'appelle réintégration ^[23] car elle permet de remettre à sa place l'œuvre sur le double plan historique et esthétique; cette expression se substitue à retouche en peinture ou comblement de lacune dans les émaux en couvrant un ensemble plus vaste de solutions que les stricts retouche et comblement, comprenant aussi des solutions minimales de simple atténuation de ruptures de l'image.

Les solutions de réintégration ne sont évidemment pas les mêmes si par exemple un Saint est un 'unicum' sans cadre ou si celui-ci appartient à un polyptyque et doit s'insérer dans un cadre: le purisme concevable pour un unicum est fort différent du degré élevé de réintégration ^[24] choisi dans le second cas. Ainsi il est clair que l'œuvre seule ne dicte pas l'intervention souhaitable: on ne proposera pas sur un Primitif italien dans un musée d'atmosphère comme le musée Condé à Chantilly la même intervention minimale que celle tout à fait imaginable pour le musée du Petit Palais d'Avignon, spécialisé dans les Primitifs italiens et de muséographie dite 'puriste'.

Ce n'est qu'à la lumière de tout un travail préalable d'analyse de l'œuvre et de son contexte que la décision toujours lourde de conséquence d'intervention sur un original altéré peut être prise: il s'agit de l'acte critique de la restauration ^[25]; celle-ci est faite par un restaurateur. Que dire des réparations, rénovations, reconstitutions, reconstructions et réfections à l'identique? Cet ensemble de mots est utilisé l'un à la place de l'autre: nous voudrions faire comprendre que le désordre des mots n'a rien d'une élégance littéraire mais correspond en réalité à une imprécision de la pensée. L'intervention qui conduit à proposer des formes évocatrices d'une œuvre du passé ne revêt pas la même importance si il existe encore une matière originale ou si celle-ci n'existe plus.

On peut restaurer, réparer ou rénover un original dont la matière subsiste ^[26]. Tandis que la restauration analyse les diverses valeurs du bien culturel et choisit une solution en fonction d'un subtil équilibre trouvé, l'artisan répare un objet cassé dans le but que la fonction de l'objet soit recouverte mais sans se préoccuper des valeurs esthétique, historique et d'ancienneté de celui-ci: il apporte une matière nouvelle sans se poser la question de sa signalisation. De son côté un artiste, s'il intervient sur une œuvre qui a perdu son intégrité, va l'annexer à son propre style à un moment donné: il procède à une rénovation sans se préoccuper des valeurs historique et d'ancienneté. Il lui donne une vie nouvelle que son tempérament de créateur a imaginée. La réparation de l'artisan et la rénovation de l'artiste ne sont pas des restaurations, au sens où celle-ci est un acte critique.



Jordaens, Les poissons (Paris, Sénat, bibliothèque). Un des douze signes du Zodiaque qui décoraient la maison de l'artiste à Anvers. La série, passée dans le marché de l'art au 18^{ème} siècle, a été achetée en 1802 par le Sénat pour la maroufler sur la voûte de l'ancienne bibliothèque. La composition fit l'objet d'une mise au goût du jour, peut-être par la peintre Naigeon, sous la forme de sages jambes croisées repeintes sur les amples formes féminines de la base du dos de la figure baroque anversoise



Après la suppression de la rénovation du début du 19^{ème} siècle on redécouvre l'état actuel de l'œuvre du 17^{ème} siècle

Lorsque la matière d'un bien culturel n'existe plus alors on peut le restituer, le reconstruire, le refaire 'à l'identique' ^[27]. La restitution est une représentation virtuelle de ce bien et constitue une aide à la décision au cas où une intervention concrète sera décidée. Ce caractère virtuel du dessin des architectes du 18^e siècle qui relevaient les ruines puis restituaient les édifices correspond à la mode actuelle de la représentation informatique dite en trois dimensions sur un écran plan: les auteurs de ces projets virtuels sont libres de préconiser de nombreuses propositions puisqu'ils sont dans le domaine virtuel et qu'ils n'interfèrent pas sur l'original préservé ailleurs ^[28]. La reconstitution est une proposition de retrouver les formes d'antan grâce à des références documentaires précises tant sur les volumes, les détails et les matériaux. Ainsi les rideaux et costumes que l'on a tissé ou brodé de nouveau grâce à des modèles précis conservés sont des reconstitutions et non des restaurations; l'original, d'ailleurs fragile, a disparu mais sa mémoire documentaire s'est conservée et permet sa 'renaissance' sous les formes anciennes mais en matériaux nouveaux. Une maquette est un essai, en format réduit, pour retrouver ces formes d'antan: elle est souvent appelée un essai de reconstitution; elle n'a pas de prétention, dans ce format réduit, à une vérité des détails et des matériaux. La maquette est, comme un dessin ou un projet en 3D, une aide à la décision.

La reconstruction se dit plutôt d'une réédification des formes d'antan sans que des documents précis sur les détails et les matériaux permettent une reconstitution dite fidèle. Une certaine liberté est laissée à celui qui reconstruit: on le dit en architecture mais aussi en peinture murale, en archéologie, en mobilier et dans le domaine des cadres etc... Plusieurs possibilités existent: l'extrapolation est permise alors que celle-ci n'est pas retenue pour la reconstitution ni bien sûr pour la restauration où seule la 'sécrétion légitime de l'original' ^[29] de Cesare Brandi est admise.

La réfection à l'identique est un exercice souvent lié à la volonté de retrouver la fonction des biens culturels: à défaut de pouvoir jouer d'un instrument de musique trop fragile pour cette finalité et trop précieux pour être renforcé, on fera une copie de cet instrument afin de retrouver sa sonorité donc sa fonction. La copie se distingue du fac-similé par le fait que ce dernier intègre les variations d'apparence que le temps lui a fait subir: au département des Arts graphiques du Louvre on ne montre que les fac-similé des dessins de Michel Ange; on ne prend pas le risque de manipuler souvent des œuvres aussi rares et prestigieuses; leurs fac-similé témoignent d'ailleurs qu'ils sont dans des états de conservation variés.



Pietro di Domenico da Montepulciano, la Vierge de Miséricorde (Avignon, Musée du petit palais) - Vue d'ensemble

>



Détail du dos d'un pénitent. Un tratteggio modulé a permis, d'une manière visible pour tous, de reconstituer, à partir de références anciennes, les formes perdues du dos présenté nu, prêt à recevoir des coups de flagellation

La reconstitution est proche de la copie mais le mot ne s'utilise pas vraiment pour les mêmes types d'œuvres: reconstitution s'applique surtout aux arts majeurs et souvent pour une certaine zone de ceux-ci alors que le mot copie s'applique préférentiellement aux objets, aux arts dits mineurs, ainsi qu'au mobilier archéologique.

Si tous ces mots existent ce n'est pas pour des raisons d'exubérance de la langue, ils ne sont pas interchangeables, leur usage n'est pas anodin. Beaucoup de possibilités d'intervention existent et beaucoup d'entre elles sont même légitimes si elles sont clairement argumentées et consciemment choisies. Rien n'est pire que le désordre des mots signifiant en général une imprécision de la pensée.

CONCLUSION

Le temps transforme mais aussi il ennoblit: la trace qu'il laisse dans la matière des biens culturels est significative de leur authenticité; garder une certaine ternissure des couleurs, garder les traces induites par la fonction d'un bien culturel c'est faire 'parler' celui-ci de son passé, de son histoire.

Si le temps et les hommes ont travesti une œuvre, la stricte conservation n'est pas toujours suffisante; il faut souvent faire plus pour révéler l'œuvre dans toute sa profondeur: cette intervention dite critique, conçue à la lumière de l'analyse de l'objet, de sa nature, de son état matériel, de sa finalité, est en réalité une interprétation faite à notre époque et dans notre pays; comme toute interprétation cette intervention est subjective et contingente⁽³⁰⁾: elle est faite par quelqu'un, si avisé, si prudent soit-il et en fonction d'un contexte spécifique à un moment et en un lieu donnés. La restauration est une nouvelle trace, résultat de conjectures, que l'homme laisse sur la réalité matérielle du bien culturel.

NOTES

(1) «L'interprète éclaire le sens de l'œuvre; il doit rendre l'intention de l'auteur» (Larousse): ce dernier point ouvre la porte à la subjectivité.

BERGEON S., *La restauration de la peinture entre libertés et contraintes: la voie étroite de l'interprète*, in *Image or object? The influence of Conservation treatment on the Interpretation of Paintings*, Icom Committee for Conservation, Paintings I and II, National Gallery of Ireland, Dublin, 12th september, 1998 (actes non publiés).

(2) PHILIPPOT P., *La notion de patine et le nettoyage des*



Albert
Guillaume, Le
rapport (Sen-
lis, Musée des
beaux arts) -
Détail, formes
lacunaires

Après reconstruction: dans les lacunes le restaurateur a ajouté le dessin et des couleurs pour compléter la base des figures, les chaussures des hommes marchant; aucune référence ancienne ne pouvait servir de guide: l'extrapolation a été utile pour cette reconstruction

peintures, in *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 1966, vol. IX, p. 138-143.

(3) BERGEON S., *Restauration des peintures* (cat. exp.), Paris, 1980; *Les dossiers du département des peintures*, 21, RMN, Paris, 1980, note 17 p. 82.

(4) BERGEON S., *Comprendre, Sauver, Restaurer* (cat. exp.), Avignon, 1976, note 26 p. 48 et BERGEON S., *Science et Patience*, RMN, Paris, 1990, p. 155.

(5) Les œuvres de Poussin peintes sur préparation rouge ou brun rouge selon la tradition italienne sont sourdes [dites «aux couleurs mangées par le fond» où «le fond repousse»] expressions imagées qui rendent compte du phénomène de la transparence accrue de la couche finale qui fait concourir la couleur sombre de la préparation à l'harmonie finale; celles peintes sur une double préparation (profonde rouge et superficielle grise) selon la tradition nordique (tel Rubens) ont gardé un éclat diversifié des couleurs et présentent une harmonie froide et claire due au gris sous-jacent. De même l'Assomption de Poussin (conservée au Louvre) peinte sur un support de soie teinté en bleu à l'indigo a une dominante finale bleuâtre. DELBOURGO S. ET PETIT J., *Application de l'analyse microscopique et chimique à quelques tableaux de Poussin*, in *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, 1960, n° 3, p. 41-54.

(6) Lors de la querelle qui éclate en 1947-1948 à l'occasion de l'exposition à Londres de tableaux récemment restaurés à la National Gallery, l'argument anglais (Mac Laren, Werner et K. Clark) était de retrouver l'intention originale de l'artiste. Ce sujet a entraîné une longue polémique dans les colonnes du *Burlington Magazine* jusque vers 1965. Voir sur ce sujet BERGEON S., *Polemics surrounding the restoration painting and sculpture: a short history*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Jg.15, 1, 2000, p. 7-24.

(7) BERTHOLON R. ET RELIER C., *Les métaux archéologiques*, in BERDUCOU M.(dir.), *La conservation en archéologie*, Paris, 1990, p. 163-194.

(8) BAILLY M., *Le verre*, in BERDUCOU M.(dir.), *La conservation en archéologie*, Paris, 1990, p. 120-140.

(9) Supposition fondée sur de [simples] probabilités [Larousse].

(10) BERGEON S., *Conservation-restauration: le respect du 'vécu'*, in LAVIN I. (ed.), *Acts of the XXVI International Congress of the History of Art Washington*, 1986, vol. III, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1986, p. 879-884.

(11) BRANDI C., *Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro*, in *Teoria del Restauro*, Rome, 1963, p. 49-55.

(12) Phrase d'accueil que Germain Bazin a prononcé lors de mon arrivée dans son service (Service de restauration des Peintures des Musées nationaux) en novembre 1970.

(13) Pour la théorie des valeurs, consulter RIEGL A., *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne, 1903 (trad. fr. par WIECZOREK D., *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, 1984).

(14) CAGIANO DE AZEVEDO M., *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Rome, 1948.

(15) Ainsi le musée du collectionnisme, au Palais Altemps à Rome, présente les sculptures antiques avec toutes leurs adjonctions et un cartel-dossier qui permet, grâce à des schémas et des dossiers, le repérage des diverses interventions.

(16) Ainsi une robe et un manteau de scène du début du 20^{ème} siècle, peut-être utilisés par Sarah Bernhardt, ont été retravaillés pour *La Princesse des Ursins* par Natacha

Gontcharova (1940): ajouts de rehauts d'or et d'argent

(Bibliothèque nationale, département des costumes, aujourd'hui à Moulins, Musée de la scène, coll. Dullin, F 17) selon les aimables renseignements communiqués en 1999 par Claudette Joannis, conservateur en chef, lorsque cette collection était en réserve à Provins.

(17) Ainsi les deux tableaux des collections royales françaises: Rubens, *Thomyris, Reine des Scythes sur son trône* (Louvre, inv. 1768) et van Dyck, *La Vierge aux donateurs* (Louvre, inv. 1231) ont été rendus des pendants pour leur position à Versailles (agrandissement très important de près de 50 cm de hauteur du tableau de Rubens). Enlever les agrandissements, ce qui serait peut-être satisfaisant pour l'historien d'art, consisterait à gommer l'histoire, attitude irrespectueuse de la part d'un historien des collections.

(18) La restauration, acte critique, résulte d'un choix après étude de diverses possibilités et une argumentation afin de servir l'œuvre sur le plan tant esthétique qu'historique. Cf. BRANDI C., *Il restauro secondo l'istanza delle storicita* et *Il restauro secondo l'istanza estetica*, in BRANDI C., *Teoria del Restauro*, Rome, 1963, p. 57-65 et 67-75.

(19) Dès 1997, Isabelle Bonnard avait soutenu un Mémoire sur *La restauration des feuillets d'un album relié: intervenir sans démonter (92 dessins de David d'Angers, Album factice)* (ENP/IFROA, Saint-Denis, département des arts graphiques). Depuis, de nombreux mémoires sont régulièrement soutenus sur les Albums à l'INP/département restauration, par des restaurateurs de plusieurs spécialités (arts graphiques, arts textiles, photographie).

(20) PAÏNI D., *Restaurer, Conserver, Montrer*, in *La Persistance des images*, Paris, 1996 et les colloques de la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) qui soutiennent maintenant prennent en compte la restauration des films comme un acte critique et non comme une simple réparation indispensable pour montrer un film.

(21) KAUFMANN C. ET MARTINAND B., *Sauver l'éphémère*, in *La Persistance des images*, Paris, 1996, p. 13-17; PINEL V., *La Restauration des films*, in *L'Histoire du cinéma nouvelles approches*, Colloque de Cérisy, Paris, 1989, p. 131-154; *Il cinema ritrovato*, colloque du 3 au 11 juillet 1998, Bologna (actes non publiés).

(22) Dans l'acception de C. Brandi, esthétique n'a pas le sens tardif et dérivé (postérieur au 18^{ème} siècle) de *relatif au beau* mais le sens originel de relatif à la compréhension. Ne pas confondre une mesure esthétique qui a pour but de faire comprendre avec une intervention cosmétique qui touche au beau.

(23) Le mot de C. Brandi est *integrazione* (p. 45, réf. note 18) alors que *reintegrazione* apparaît dans le même ouvrage, dans une légende (page 41) probablement de Laura Mora. Intégration concerne les lacunes; réintégration concerne plutôt l'œuvre; sur ce sujet, voir BERGEON S., *De l'usure au manque, du comblement à la réintégration*, in BUYLE M. (ed.), *La problématique des lacunes*, Actes des Journées d'étude internationales de l'APROA-BRK, Bruxelles, 2007, p. 5-16.

(24) BERGEON S., *Problèmes critiques à propos de la réintégration des primitifs italiens du musée du Petit Palais d'Avignon*, in *Second International Restorer Seminar* (Veszprem, 1978), Institute of Conservation and methodology, Budapest, 1979, p. 123-133.

(25) PHILIPPOT P., *La restauration acte critique*, in *Recherches poétiques*, n° 3, 1996, p. 18-25.

(26) BERGEON S., *Ethique et conservation-restauration:*

la valeur d'usage d'un bien culturel, in *La conservation: une science en évolution. Bilans et perspectives*, Actes des 3^{èmes} Journées internationales d'études de l'ARSAG (Paris, 21-25 avril 1997), Paris, 1997, p. 16-22.

(27) Cf. note 26.

(28) On ne peut parler de 'restauration informatique' ni de 'restauration en 3 dimensions' (3D) car l'on ne restaure que le support matériel d'une image et pas l'image; l'expression 'restauration informatique' n'a pas de sens: il s'agit d'un procédé virtuel d'aide à la décision en matière de restauration. Et comme dans le domaine virtuel la liberté est très grande, on peut tout faire, tout proposer, montrer tout ce que l'on imagine, les limites qui s'imposent aux auteurs de projets virtuels relèvent de l'éthique. Le mot restitution dans son acception juste est beaucoup utilisée par les chercheurs du Centre d'étude des peintures murales romaines de Soissons (CEPMR): des dessins permettent à ceux-ci, après une longue analyse de fragments épars, de proposer un projet de rétablissement des formes et couleurs de décors disparus d'édifices antiques; il s'agit de la visualisation de leurs travaux, claire pour tous.

(29) BRANDI C., *Note théorique sur le traitement des lacunes*, in *Théorie de la Restauration*, Paris, 2001, p. 99.

(30) Conclusion par l'auteur du caractère subjectif et contingent de la restauration lors de sa conférence à l'Auditorium du Louvre le 7 décembre 2002 *La restauration sert les œuvres d'art*, in dans *Journées-débats, Musée-musées: « Pourquoi restaurer les œuvres d'art? »*, 6 et 7 décembre 2002 (actes non publiés).

DE VALSTRIKKEN VAN DE TIJD BIJ RESTAURATIE: REALITEIT EN HYPOTHESE

HET IS NIET ALLEEN ONMOGELIJK, MAAR ZELFS ONWENSELIJK OM EEN TERUGKEER NAAR DE 'OORSPRONKELIJKE TOESTAND' VOOR TE STELLEN, OMDAT DEZE TOESTAND STRIKT GENOMEN ONGEKEND IS (DE TIJD VERANDERT DE MATERIE VAN HET KUNSTWERK), OMDAT SPOREN VAN HET VERSTRIJKEN VAN DE TIJD (PATINA) HET WERK EEN NOBEL KARAKTER KUNNEN VERLENEN (AUTHENTICITEITSCRITERIA) EN OMDAT DE SPOREN VAN GEBRUIK OOK ALS TOEGEVOEGDE WAARDE KUNNEN BESCHOUWD WORDEN (GEBRUIKSPATINA). HET BEHOUD VAN DE MATERIALEN WAARUIT EEN KUNSTWERK IS OPGEBOUWD IS NOODZAKELIJK, MAAR OP ZICH ONVOLDENDE. BIJ HET DOORGEVEN VAN EEN KUNSTWERK AAN DE VOLGENDE GENERATIES, EN DAN BEDOELLEN WE ZOWEL MATERIE ALS BEELD, MOET MEN VERSCHILLENDE DOELSTELLINGEN VOOR OGEN HOUDEN, ZOWEL DE PEDAGOGISCHE (HET BEGRIJPEN) ALS DE WAARDERING VAN HET PUBLIEK EN ZELFS HET GEBRUIK ERVAN IN VOORSTELLINGEN (MUZIEKINSTRUMENTEN, FILMKUNST...). DAARENBOVEN IS HET ESTHETISCH 'NIET INGRIJPEN' AL EEN BETEKENISDRAGENDE BESLISSING, WAARBIJ MEN AAN DE MATERIE MEER WAARDE TOEKENT DAN AAN DE BOODSCHAP (OMWILLE VAN EEN INDIVIDUELE SMAAK OF EEN TIJDS- EN PLAATSGEBONDEN MODE). EEN ESTHETISCHE INGREEP IN FUNCTIE VAN BEGRIJPEN IS ONONTBEERLIJK, MAAR

DE AARD VAN DEZE INGREEP EN DE OMVANG HIERVAN ZIJN AFHANKELIJK VAN DE BESTAANDE REALITEIT: DE AARD VAN HET WERK, DE BEWARINGSTOESTAND, DE PLAATS BINNEN EEN RUIMER PROJECT. RESTAURATIE IS EEN KRITISCHE HANDELING, GEBASEERD OP DE ANALYSE VAN DE OORSPRONKELIJKHEIDSWAARDE VAN HET VOORWERP, ZOWEL DE TOTSTANDKOMING ALS HET GEBRUIK. VAAK ZIJN UITEENLOPENDE BEHANDELINGSVOORSTELLEN DENKBAAR, OP VOORWAARDE DAT MEN, MITS EEN HELDERE ARGUMENTATIE, REKENING HOUDT MET DE MATERIËLE WERKELIJKHEID EN MET DE MATE WAARIN ER NOG OORSPRONKELIJKE MATERIE BEWAARD IS. EEN RESTAURATEUR RESTAUREERT WANNEER ER NOG MATERIËLE OVERBLIJFSELEN ZIJN, EEN KUNSTENAAR RENOVEERT ZE EN EEN AMBACHTSMAN HERSTELT ZE. WANNEER DE OORSPRONKELIJKE MATERIE VERLOREN IS, KAN MEN EEN VISUELE VOORSTELLING MAKEN VAN HET VERLOREN WERK (VIRTUEEL), MEN KAN HET WEDERSAMENSTELLEN (AAN DE HAND VAN PRECIEZE GEGEVENS AANGAANDE MATERIALEN, AFMETINGEN EN STIJL), HET RECONSTRUEREN (INDIEN DE GEGEVENS NIET VOLLEDIG ZIJN EN HET ONTBREKENDE MOET BEDACHT WORDEN) OF HET ZOGENAAMD HERMAKEN NAAR HET ORIGINEEL (VOLGENS HYPOTHESEN DIE MEN VOOROPSTELT MET BETREKKING TOT DE INTENTIE VAN DE KUNSTENAAR EN DE OORSPRONKELIJKE TOESTAND). ELKE INGREEP IS SUBJECTIEF EN BEVAT ONZEKERHEDEN. IN HET ERGSTE GEVAL IS ZE VOLLEDIG GEBASEERD OP VERONDERSTELLINGEN, WANNEER MEN VANUIT EEN IJDEL STANDPUNT GELOOFT DAT MEN DE TIJD KAN TERUGDRAAIEN OM ZICH IN DE PLAATS TE STELLEN VAN DE OORSPRONKELIJKE MAKER.



Echt of illusie? De muurschilderingen van Roger Raveel in het kasteel van Beervelde (foto E. Jacobs)

DE MYTHE VAN DE 'RETOUR À L'ORIGINE' • BADINEREN LANGS BEGRIPPEN VAN AUTHENTICITEIT, INTERPRETATIE, RESTAURATIE EN RECONSTRUCTIE | MARJAN BUYLE

Authenticiteit is een duivels moeilijk te definiëren begrip, net zoals termen als originele toestand en oorspronkelijkheid. Vaak leest men in bestekken of publicaties: reconstructie à l'identique, teruggaan naar de oorspronkelijke authentieke toestand, reconstructie van het origineel. De vragen die elke conservator-restaurateur zich hierbij moet stellen zijn: wat bedoelt men met deze termen? Waarin ligt de authenticiteit van een kunstwerk? Kunnen we ooit teruggaan naar het origineel? Kunnen we überhaupt ooit nog achterhalen hoe het origineel eruitzag, zelfs met de meest geavanceerde onderzoeksmethodes? Snijden we het zogezegde origineel door verregaande restauratie en/of reconstructie niet af van zijn geschiedenis, zijn context, zijn evolutie, zijn functie, zijn zin? Iedereen met gezond verstand zal het er over eens zijn dat de terugkeer naar de staat waarin het kunstwerk het atelier van de kunstenaar verliet, met andere woorden de terugkeer naar de origine, een illusie is, een onbereikbaar doel, of zoals de titel van het congres het verwoordt: een mythe.

Discussies over authenticiteit en interpretatie hebben slechts zin als de terminologie die hiervoor gebruikt wordt, eenvormig is. Het doel van dit congres is de conservators-restaurateurs en andere betrokkenen bij het behoud van het erfgoed te doen nadenken over deze intellectuele benadering alvorens over te gaan tot het argumenteren van restauratieopties en de behandeling aan te vatten. Gerry Hedley vatte dit mooi samen op een Londens congres met de sprekende titel "Long lost relations and new relativities": We kunnen niet terugkeren naar de originele bedoeling en daarom moeten we een nieuwe relatie bewerkstelligen tussen de originele bedoeling, het huidige werk en het verstrijken van de tijd. Maar er kan niet een enkele absolute oplossing voor het probleem zijn; veeleer is er een aantal nieuw gevonden relatieve mogelijkheden [1]. Als er iets niet bestaat in de conservatie-restauratie is het consequentie of absolute oplossingen. Als men ziet hoeveel factoren er meespelen in het bepalen van een restauratieoptie en hoeveel soms tegenstrijdige belangen daarmee gemoeid zijn, is het duidelijk dat we met een heel complexe materie te maken hebben en dat restauratieopties altijd heel genuanceerd moeten zijn en, moet het nog herhaald worden, gebaseerd op grondig vooronderzoek en onderzoek.

Conservatie-restauratie is een actief beroep. We staan niet langs de zijlijn toe te kijken, we grijpen effectief in op kunstwerken. Dit is een niet te onderschatten verantwoordelijkheid. Uitgangspunt van onze actie is dat we eigenlijk niet accepteren dat een kunstwerk of een ander cultureel object vergaat, dat het een 'natuurlijke' dood sterft. Een conservator-restaurateur wil het kunstwerk



Vader Tijd als vernietiger, gravure van François Perrier, 1637

bewaren, behouden, en liefst in de best mogelijke toestand doorgeven aan de volgende generaties. Daarom willen we, tegen beter weten in (?), de werking van de tijd zoveel mogelijk tegenhouden, vertragen, omzeilen, stopzetten. Dit is zowel een nobele daad als een illusie. Een kunstwerk zal immers altijd onderhevig blijven aan natuurlijke en/of onnatuurlijke veroudering.



Vergevoerde slijtage op een muurschildering in de Michielskerk in Sint-Lievens-Houtem (foto E. Jacobs)



Geschilderd behangsel in het kasteel van Hingene: perfecte bewaring van de kleuren achter een meubel, twee gradaties van verkleuringen achter een schilderij





Verkleuringen van de beschildering van 1927 in de atelierflat van Jozef Peeters aan de Gerlachekaai in Antwerpen: onder de schilderijen van het atelier zijn de 'oorspronkelijke' grijstinten in verschillende gradaties bewaard

Met natuurlijke veroudering denken we aan verkleuringen^[2], verblekingen, slijtage van het oppervlak, lacunes, patina, gebruiksslijtage e.a.. Onnatuurlijke veroudering heeft te maken met ongunstige klimatologische omstandigheden, natuurrampen, moedwillige beschadiging door menselijk ingrijpen en last but not least, de meestal goed bedoelde en al dan niet deskundig uitgevoerde restauraties in de loop der tijden. De grens tussen natuurlijke en onnatuurlijke veroudering is soms heel klein. Wat met een pigment dat compleet van kleur veranderde en dat de verhouding tussen de diverse kleuren binnen het geheel volledig wijzigt? Wat met een cultureel of religieus kunstwerk dat door ritueel of functioneel gebruik beschadigd, opgebruikt of zelfs vernield wordt?



Nooit overkalkte muurschilderingen in de kerk van Häckeberga (Zweden) met onomkeerbare chemische verandingsprocessen: het azurietblauw is groen geworden en het vermiljoenrood is bruinzwart verkleurd.



In dezelfde kerk bleef de originele oranje tint wel bewaard op het onderste gedeelte, dat niet op pleisterwerk, maar op hout geschilderd is.

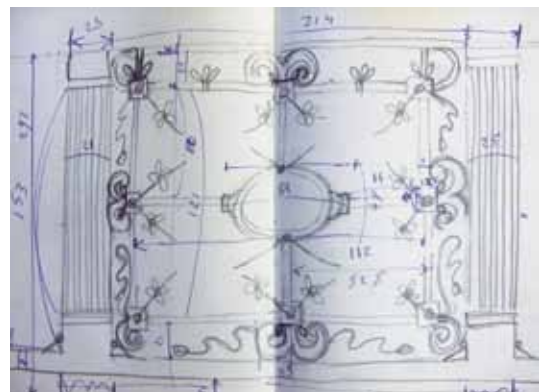
Restauratietheoretici zoals Alessandro Conti of Cesare Brandi hebben pogingen ondernomen om de verschillende invalshoeken die een restaurateur aanneemt, rationeel te beschrijven. Zo onderscheidt Alessandro Conti in zijn boek *Storia del Restauro* (eerste uitgave in 1973) drie mogelijke restauratieopties:

1. we bewaren het in de toestand waarin het tot ons gekomen is (ongeveer de definitie van pure conservatie), hetgeen Conti de 'archeologische' conservatie of *restauro di conservazione* noemt. Deze optie heeft als enig doel de materie te bewaren in de toestand waarin deze tot ons gekomen is. Deze optie gaat er van uit dat elke toevoeging of ingreep van de conservator-restaurateur, hoe klein ook, afbreuk doet aan de historische authenticiteit. Tot deze optie rekent hij ook het zogenaamd neutraal invullen van grote lacunes in bvb muurschilderingen. In deze optiek wordt het kunstwerk benaderd als een historisch document, niet meer en niet minder.
2. we gaan een stap verder en beschouwen het kunstwerk niet alleen in zijn historische en documentaire authenticiteit, maar ook met zijn esthetische functie. Dit impliceert in vele gevallen ook de reïntegratie van sommige lacunes. Zoals onze wijze leermeester in de restauratie Michel Savko het verwoordde: "het kunstwerk restaureren met respect voor het aspect dat oorspronkelijk door de kunstenaar bedoeld was en zoals het door de natuurlijke veroudering tot ons gekomen is." Nog altijd bij deze optie rekent Conti ook de -te- verregaande interpretatie van de conservator-restaurateur, bijvoorbeeld als slijtage wordt weggewerkt of als verdwenen partijen worden gereconstrueerd naar analogie, m.a.w. als de natuurlijke veroudering door de inwerking van de tijd weggegomd wordt. Men kan hierin zeer ver gaan, tot het bewust of onbewust terugdraaien van de klok om terug te grijpen naar de illusie van een onaangetast werk.
3. de derde optie is wat Conti de zichtbare restauratie noemt: de toestand waarin het werk tot ons gekomen is wordt niet meer acceptabel geacht of het werk is zelfs niet meer aanwezig en dan kan geopteerd worden voor reconstructie of kopie. Om het kunstwerk of hetgeen er nog van over is, in zijn authenticiteit te bewaren, heeft een reconstructie overigens niet noodzakelijk uitgevoerd te worden op de oude drager: dit kan ook op een andere plaats, op een andere drager, in het echt of virtueel: een reconstructietekening of plan, een aquarelreconstructie of een virtuele reconstructie^[3].

Het begrip authenticiteit is in deze en andere contexten het moeilijkst te definiëren begrip. Nicole

Ex heeft in haar doctoraalstudie 'Schone Schijn', herwerkt tot de publicatie 'Zo goed als oud'^[4], gepoogd een definitie te geven van het begrip authenticiteit. Ze stelt terecht dat wanneer wij over authenticiteit spreken, wij het meestal hebben over de authenticiteit met betrekking tot de materie, de materialen: het hout, de steen, de verf, het textiel, het metaal, de muur, de pleisterlagen enz.. Deze materiële authenticiteit heeft veel, zo niet alles te maken met de kunstenaar en met de wijze waarop deze de materialen verwerkt heeft. De historische authenticiteit omvat daarnaast ook de hele geschiedenis van het object, zijn natuurlijke veroudering, de wijzigingen in de loop der tijden. Artikel 4 van het Charter van Venetië uit 1965, het Internationaal Handvest voor behoud en restauratie van monumenten en stads- en dorpsgezichten vermeldt in artikel 3: "Het behoud en de restauratie van monumenten is niet alleen gericht op bescherming als kunstwerk, maar ook als historische bron". We lezen verder in het Charter, artikel 9: "Restauratie moet gebaseerd zijn op eerbied voor het oude materiaal en de authentieke documenten. Het restaureren houdt op, daar waar ... de hypothese begint." Functionele authenticiteit heeft te maken met de oorspronkelijke functie en de eventuele functiewijzigingen (van ritueel object tot museumstuk, van muziek-instrument tot onbespeelbaar kunstwerk).

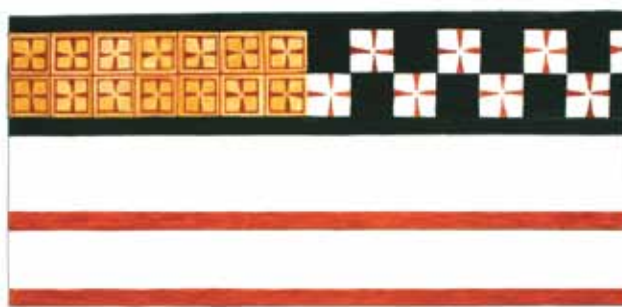
Om deze theoretische uitleg enigszins te verduidelijken en te concretiseren, stellen we u drie verschillende testcases voor, met speciale aandacht voor het thema authenticiteit en interpretatie.



Reconstructies van een renaissancedecor in een huis aan de Goezenputstraat in Brugge: tekening en aquarel (P. Schurmans)



Sacristie van de Predikherenkerk in Leuven met 13^{de}-eeuwse architectuurpolychromie en kopie van de motieven op aquarel zie volgende pagina (P. Schurmans)



TESTCASE 1: RECONSTRUCTIE VAN DE OORSPRONKELIJKE KLEUREN IN EEN 18DE-EEUWS WOONHUIS AAN DE BROELKAAI IN KORTRIJK

Na een uitgebreid afwerkingslagenonderzoek in de interieurs van het 18^{de}-eeuws pand aan de Broelkaai in Kortrijk, werd voor een aantal vertrekken voor een reconstructie geopteerd^[5]. Sommige salons hadden delen van hun oorspronkelijke afwerking bewaard, zoals de schouwen, de lambriseringen met profiellijsten en het stucwerk. Vooral het salon aan de tuinzijde, de oorspronkelijke woonkamer, lag er zielig bij in haar verschaalde vuilwitte tinten. Het kunsthistorisch onderzoek spitste zich toe op de geschiedenis van het gebouw, de oorspronkelijke aankleding en bemebeling en op de originele functies van de vertrekken, die hun invloed hadden op de decoratie. Zo zijn in het vroegere muzieksalon verwijzingen naar de muziek verweven in de iconografie van de versiering. Het kleuronderzoek verwees naar een oorspronkelijke schildering met vele tinten van blauw, wit en goud. Na het noteren van alle referenties volgens het NCS (Natural Colour System)-systeem, met eveneens aandacht voor de oorspronkelijke textuur, uitzicht, glans, dikte e.a., werd van de geschilderde motieven een reconstructie in aquarel uitgevoerd. Al deze gegevens dienden als basis voor de herschildering. Ook de andere kamers en de inkomst- en traphal werden zo aangepakt. Verdwenen elementen zoals de geschilderde doeken in het muzieksalon, bestaan nog, maar konden evenwel niet gerecupereerd worden. Ze werden vervangen door een sober textielbehang.



Reconstructie van de kleuren in een 18de-eeuws pand aan de Broelkaai in Kortrijk, nu stedelijk museum: salon vóór behandeling, stratigrafische kleurvensters, reconstructie in aquarel en uiteindelijke uitvoering (aquarel E. Jacobs)



DE PERCEPTIE VAN KLEURENRECONSTRUCTIES

De eindevaluatie van deze operatie, die een zeer grote tijdsinvestering vergde, niet alleen tijdens het onderzoek maar vooral tijdens de uitvoering, is gematigd positief. Dat kleurenreconstructies soms niet helemaal aan de verwachtingen voldoen heeft verschillende redenen. Het is bijvoorbeeld mogelijk dat een vooronderzoek zelf niet voldoende systematisch is zodat de eindconclusies niet kloppen. Het herschilderen op basis van deze gegevens zal uiteraard een onbevredigend en vreemd resultaat opleveren.

Zelfs als het vooronderzoek correct uitgevoerd is, hangt nog heel veel af van de praktische uitvoering van de herschildering en van de systematische werfopvolging en bijsturing door de auteur(s) van het vooronderzoek. Het gaat immers niet alleen om het juiste weergeven van de opgegeven kleurtint, maar om zoveel andere factoren die door de onderbreking in het natuurlijke doorgeven van het vakmanschap via de traditionele ateliers spijtig genoeg toch verloren gegaan zijn.

Reconstructie van een oude beschildering heeft niet alleen te maken met kleurtinten, maar ook met textuur, dikte van de lagen, aantal verflagen, de manier van schilderen, het schildersmateriaal, aspecten van matheid of van glans, juist verfsysteem. Wat dit laatste aspect betreft, moet opgemerkt worden dat oude schilderslagen niet met industrieel vervaardigde verf geschilderd werden, maar met artisanaal bereide verf. Dit betekent dat zelfs een monochrome beschildering van een vertrek niet noodzakelijk dezelfde kleurtint vertoont op alle plaatsen, noch hetzelfde gehalte aan bindmiddel en/of pigment of kleurstof. Ook is het opvallend dat oude verflagen vaak ongelooflijk dun gezet zijn, met een praktisch onzichtbare borstelstreek, op fracties van een millimeter dikte. Reconstructies vallen al te vaak op door de opeenvolging van veel lagen: een preparatielaag en daarop de kleur in minstens twee verflagen.

Bovendien gebeurt een reconstructie meestal op de oude drager (lambrisering of muurpand). Reconstructies op verweerde dragers geven een vreemd beeld, zoals bijvoorbeeld op de overigens



Geschilderd behangsel in het kasteel van Hingene: reconstructie van kleur en vergulding van de ontvangsthal.
Nieuwe beschildering op geaccidenteerde drager

correct onderzochte en uitgevoerde reconstructie van de beschildering van de ontvangsthal in het kasteel van Hingene.

Een reconstructie, juist omwille van het feit dat deze het origineel wil nabootsen, vertoont meestal een grote stijfheid en rigiditeit, zoals kinderen die de tekening van de juf op het bord zo goed en getrouw mogelijk natekenen. Een originele schildering is veel vrijer, veel organischer. Een reconstructie komt mechanisch en onnatuurlijk over. Als motieven worden nagebootst, doen wij dat heel regelmatig en geordend, omdat wij



Architectuurpolychromie
in de Predikherenkerk van
Leuven

nu eenmaal 21^{ste} eeuwers zijn. Oude kunstenaars waren hier veel vrijer in, zoals bijvoorbeeld de 13^{de}-eeuwse architectuurpolychromie in de sacristie van de Predikherenkerk in Leuven^[6], waar de schilder uit de losse hand een tiental decoratieve motieven op de ribben aanbrengt.

Zelfs de meest gesofistikeerde analysemethoden hebben hun mogelijkheden en hun beperkingen^[7]: pigmenten kunnen vaak geïdentificeerd worden, maar bindmiddelen zijn vergaan^[8]. Analyses kunnen moeilijk definitief uitsluitel geven over het originele uitzicht van de verflaag^[9], de textuur ervan, in welke mate het effect dekkend was, of transparant, of er wellicht nu verdwenen afwerkingen op aanwezig waren, of het oppervlak gepolijst was naderhand, of ruwer gemaakt of wat dan ook. De analyse kan gecontamineerd worden door latere afwerkingen of restauratieproducten, waarin olie of vernissen zitten bijvoorbeeld. Pigmentanalyse geeft ook geen uitsluitel over de door de schilder aangebrachte nuanceringsen, bijv. in carnaties. Denken we maar aan de ongehooflijke nuances die op originele carnaties van middeleeuwse retabels voorkomen!

Ten slotte zijn kleurenreconstructies hoe dan ook vreemd, omdat er 'geknoid' wordt met het element 'tijd': je loopt een doorgaans verweerd oud gebouw binnen en wordt daar geconfronteerd met

een glanzend nieuwe beschildering in een ruimte waar wellicht nog oude interieurelementen of meubilair bewaard zijn.

TESTCASE 2: DE GEWELFSCHILDERING IN DE ONZE-LIEVE-VROUW-LOFKAPEL VAN DE KATHEDRAAL VAN ANTWERPEN

Tweede testcase is de in 2007 uitgevoerde behandeling van de muur- en gewelfschilderingen in de kathedraal van Antwerpen^[10]. Het betreft schilderingen uit de vroege renaissance, gedateerd 1537. Omdat het KIK tegelijkertijd een andere gewelfschildering uit ongeveer dezelfde



De renaissanceschildering van 1537 door Jan Crans in de kapel O.L.Vrouw Lof in de Antwerpse kathedraal (foto K. Vandevorst VIOE)

periode zou aanpakken, hebben we voorafgaandelijk een open werf dag georganiseerd om de violen te stemmen. Bleek na interessante en constructieve discussies dat er weliswaar enige meningsverschillen waren, maar dat een verschil in optie wellicht geen onoverkomelijk probleem was. Is restauratie iets anders dan het nemen van restauratieopties, waarbij de gemaakte keuzes dan wel moeten geargumenteed worden? Omdat de bewaringstoestand van de schilderijen zo ongelijk was, waren we verplicht tot het nemen van zeer genuanceerde opties, gaande van pure conservatie tot min of meer doorgedreven retouchering (rigatini in aquarel). Een greep uit deze opties: vrijleggen en fixeren zonder of met minimale ingrepen, retouche naar de tint van de ondergrond van het goud, retouche naar de tint van de schildering, virtuele retouche op PC, documentaire voorstelling van diverse beschilderingen tegelijkertijd. Voor vele van deze opties geldt dat ze duidelijk aan het publiek moeten uitgelegd worden. Dit gebeurde door middel van informatieve panelen onderaan de stelling, publicaties voor divers publiek, website van het Vlaams

Instituut voor het Onroerend Erfgoed, introductiezingen met rondleidingen op de stellingen achteraf, persconferentie bij het beëindigen van de werken etc.

TESTCASE 3: DE MUURSCHILDERINGEN VAN ROGER RAVEEL IN HET KASTEEL VAN BEERVELDE

Een andere testcase is het ensemble van muurschilderingen van een hedendaagse nog levende kunstenaar, Roger Raveel, dat hij in 1966 geschilderd heeft in samenwerking met Etienne Elias, Raoul de Keyser en Reinier Lucassen. Hun stijl wordt De Nieuwe Visie genoemd, waarvan de kelders van Beervelde de eerste en belangrijke exponent waren. De huidige degradatie van de schilderijen heeft vooral te maken met vochtproblemen, het verschil in dragers, en de schildertechniek zelf. De schilderijen zitten namelijk op verschillende dragers: rechtsreeks op de muren, op houten deuren, op panelen van spaanderplaat en op sommige plaatsen op gemaroufleerde doeken. De muren zijn bepleisterd met een magere pleister van vrij slechte kwaliteit. Daarop zit een dunner laagje met meer kalk. De bepleistering was oorspronkelijk afgewerkt met een aantal kalklagen. Daarop is echter, als ondergrond voor de schildering, een nieuwe laag aangebracht (latex?), die een problematische hechting vertoont met de oorspronkelijke kalklagen. De afschilferingen zijn grotendeels te wijten aan vochtproblemen: insijpeling van op het terras, vocht van deficiënte leidingen etc. Een gefundeerde restauratieoptie voor dit ensemble moet genuanceerd zijn, omwille van de diverse dragers en de diverse bewaringstoestand: gedeeltelijke conservering van goed bewaarde delen, gedeeltelijk (verregaand) restauratie en voor sommige delen blijft alleen de reconstructie over (plafond bijvoorbeeld). De schilder moet in elk geval bij de besprekingen betrokken worden. Het voorafgaandelijk werk is al uitgevoerd: onderzoek naar de bewaringstoestand en de oorzaken van de degradatie, interview met de schilder teneinde zoveel mogelijk informatie te verzamelen over ontstaan, werkwijze, gebruikte producten en materialen etc. Het zou de bedoeling zijn om bij de eventuele aanvang van de werken een brede discussie te organiseren met de kunstenaar, de eigenaar, de beroepsvereniging voor restaurateurs BRK, collega's restauratie hedendaagse kunst, secties hedendaagse kunst aan de universiteiten, musea die werk van Raveel in hun collecties hebben, restauratieateliers van die musea, de Nederlandse opleiding restauratie hedendaagse kunst etc. Wordt -hopelijk- vervolgd. Met andere woorden: elke restaurateur moet, liefst na overleg, zijn keuzes maken met respect voor de materiële integriteit van het kunstwerk uiteraard, en hij/zij moet achter die keuze staan en ze onderbouwen met een degelijke argumentatie.



Griffioen met lichte retouchering in rigatini (foto K. Vandevorst VIOE)



Didactisch-documentaire optie voor één gewelfvlak, waarbij de schilderijen van middeleeuwen en renaissance allebei zichtbaar gelaten zijn (foto K. Vandevorst VIOE)



Virtuele retouche van een gewelfvlak, niet in situ uitgevoerd (E. Jacobs)



Muurschilderingen van Roger Raveel e.a. in het kasteel van Beervelde, 1966 (foto E. Jacobs)

NOTEN

- (1) HEDLEY G., *Long lost relations and new relativities*, in *Conference United Kingdom Institute for Conservation*, juni 1990, p. 8-15.
- (2) Zie voor verkleuringen van het vermiljoen op muurschilderingen van Albertus Pictor in Zweedse kerken: BERGSTRÖM P., HALLERDT M. en SVANBERG J., *En vägvisare till Albert målares kyrkor*, Helsingborg, 1992.
- (3) GRANVILLE H., *Introductory Essay: Relativity and Restoration*, in CONTI A., *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, UK Kidlington, 2007 (eerste uitgave 1973).
- (4) EX N., *Zo goed als oud. De achterkant van het restaureren*, Amsterdam, 1993, p. 93-129.
- (5) BUYLE M., *Gekleurde muren*, in *M&L Monumenten, Landschappen & Archeologie*, jg. 15, nr. 4, 1996, p. 12-21.
- (6) BUYLE M., *Een unieke 13de-eeuwse architectuurpolychromie in de sacristie van de Predikherenkerk in Leuven*, in *M&L Monumenten, Landschappen & Archeologie*, jg. 24, nr. 5, 2005, p. 51-74.
- (7) DE KEIJZER M. en KEUNE P., *Microscopisch onderzoek van verflagen*, in *Restauratie, schildertechnieken, pigmenten en bindmiddelen*, Amsterdam, 2001, p. 49-51.
- (8) ID., *Bindmiddelenonderzoek van verflagen*, in *op. cit.*, p. 55-56.
- (9) ID., *Kleurverandering en verkleuring van pigmenten*, in *op. cit.*, p. 37-48.
- (10) Over deze restauratie en het onderzoek verschijnt een omstandige bijdrage in *Relicta 4*, het tijdschrift van het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE), en een korter verslag in *M&L Monumenten, Landschappen & Archeologie*, jg. 27, nr. 5, 2008.

LE MYTHE DU “RETOUR A L’ORIGINE”: UN BADI-NAGE AUTOUR DES NOTIONS D’AUTHENTICITÉ, D’INTERPRÉTATION, DE RESTAURATION ET DE RECONSTRUCTION

L’AUTHENTICITÉ ET L’ÉTAT D’ORIGINE SONT DES CONCEPTIONS EXTRÊMEMENT DIFFICILES À DÉFINIR. SOUVENT, ON LIT DANS LES CAHIERS DE CHARGES: RECONSTRUCTION À L’IDENTIQUE, RETOUR À L’ÉTAT ORIGINAL, RECONSTRUCTION DE L’ORIGINAL. LES QUESTIONS QU’ON DOIT SE POSER: QU’ENTEND-ON PAR CES MOTS? OÙ RÉSIDE L’AUTHENTICITÉ D’UNE ŒUVRE D’ART? PEUT-ON JAMAIS CONNAÎTRE L’ÉTAT ORIGINAL D’UNE ŒUVRE, MÊME AVEC LES MÉTHODES DE RECHERCHE LES PLUS AVANCÉES? N’EXCLUT-ON PAS ALORS SON HISTOIRE, SON CONTEXTE, SON ÉVOLUTION, SA FONCTION, SON SENS? LE BON SENS NOUS DIT QU’UN RETOUR VERS L’ÉTAT DE L’ŒUVRE TELLE QU’ELLE A QUITTÉ L’ATELIER DE L’ARTISTE, EN D’AUTRES MOTS LE RETOUR À L’ORIGINE, N’EST QU’UNE ILLUSION, OU COMME L’INDIQUE LE THÈME DE CE COLLOQUE: UN ‘MYTHE’. DES DISCUSSIONS SUR L’AUTHENTICITÉ ET L’INTERPRÉTATION N’ONT UN SENS QUE LORSQUE LA TERMINOLOGIE UTILISÉE EST CONFORME. LE BUT DE CE COLLOQUE EST D’INSPIRER UNE RÉFLEXION DE LA PART DES CONSERVATEURS-RESTAURATEURS ET TOUTE AUTRE PERSONNE IMPLIQUÉE DANS LA PRÉSERVATION DU PATRIMOINE, DE LES INDIQUER À CETTE APPROCHE INTELLECTUELLE AVANT DE COMMENCER À ARGUMENTER SUR LES OPTIONS DE RESTAURATION ET D’ENTAMER LE TRAITEMENT. LA CONSERVATION-RESTAURATION EST UNE PROFESSION ACTIVE. NOUS NE SOMMES PAS UNIQUEMENT SPECTATEURS. NOUS INTERVENONS EFFECTIVEMENT SUR L’ŒUVRE D’ART. CECI EST UNE RESPONSABILITÉ INESTIMABLE. LE POINT DE DÉPART DE NOTRE INTERVENTION EST LE FAIT QU’ON N’ACCEPTE PAS QU’UNE ŒUVRE D’ART PÉRISSE, QU’IL DISPARAISSE DE ‘MORT NATURELLE’. UN CONSERVATEUR/RESTAURATEUR VEUT PRÉSERVER L’ŒUVRE D’ART, ET LA TRANSMETTRE AUX GÉNÉRATIONS FUTURES DANS LE MEILLEUR ÉTAT POSSIBLE. POUR CELA NOUS VOULONS EN DÉPIT DE LA RAISON, ARRÊTER L’EFFET DU TEMPS, LE RALENTIR, L’ÉVITER. CECI EST UN ACTE NOBLE MAIS ÉGALEMENT UNE ILLUSION. UNE ŒUVRE D’ART SERA TOUJOURS ASSUJETTIE AU VIEILLISSEMENT NATUREL OU PAS. TROIS CAS TRÈS DIFFÉRENTS SERONT PRÉSENTÉS: UNE RECONSTRUCTION DES TONALITÉS D’ORIGINE DANS UNE MAISON DU 18^{ÈME} SIÈCLE À COURTRAI, LA RESTAURATION DES PEINTURES DE VOÛTES DU 16^{ÈME} SIÈCLE DANS LA CATHÉDRALE D’ANVERS ET UN PROJET DE RESTAURATION DES PEINTURES CONTEMPORAINES (1966) DE ROGER RAVEEL AU CHÂTEAU DE BEERVELDE.

L'ÉGLISE SAINT PIERRE DE MELREUX: ÉTUDE EN VUE DE LA RECONSTITUTION DE LA POLYCHROMIE ORIGINALE | MARIANNE DECROLY ET MURIEL PRIEUR

L'étude des finitions originales de l'église Saint Pierre de Melreux en vue d'une reconstitution historique illustre bien la problématique du mythe du retour à l'origine. En effet, identifier avec précision et certitude la polychromie originale d'un intérieur historique est en soit une opération délicate. En extrapoler une proposition pour une remise en couleurs à l'identique l'est encore plus. Cet article expose dans un premier temps l'historique de l'église et les résultats de l'étude, et dans un second temps les questions concernant les conditions d'intervention des conservateurs-restaurateurs dans le cadre de reconstitution d'intérieur historique.

L'ÉGLISE SAINT PIERRE DE MELREUX

Le village de Melreux dans la commune de Hotton se situe dans la vallée de l'Ourthe à 140 km au Sud-Est de Bruxelles et à une dizaine de kilomètres de Marche-en-Famenne. Comme en témoigne son ancien rang d'église 'entière', Melreux fut le siège d'une vaste paroisse primitive, couvrant une vingtaine de villages. En 1786, elle comptait 1273 paroissiens dont 95 habitants de Melreux-même. L'église fut déjà rebâtie au moyen âge, fut l'objet de divers travaux en 1630, puis fut entièrement reconstruite au 17^{ième} siècle. La tour date de 1671; la nef et le chœur de 1699. La nouvelle église est consacrée en 1710. Sa décoration fut progressivement mise en place jusqu'au début des années 1780. Depuis, elle ne connut plus de changements majeurs. En 1989, elle est classée comme monument, et ses abords comme site. Le 23 janvier 2003, elle est classée comme patrimoine exceptionnel. La dernière couche de couleurs s'écaillant et étant très sale, la fabrique d'église souhaitait une remise en peinture des murs, des plafonds et des lambris. La région wallonne et la commune de Hotton confièrent à notre équipe de conservateurs-restaurateurs l'étude des finitions décoratives originales de l'intérieur de l'église. Le travail a été réalisé en plusieurs phases. A ce jour, le chantier de peinture n'en est encore qu'au stade de projet.

ÉTUDE EN PLUSIEURS PHASES, UN AVANTAGE OU UN INCONVÉNIENT?

La première étude des polychromies date du printemps 2000: la demande porte uniquement sur les murs, les plafonds et les lambris. Cette étude met en évidence que les éléments examinés ont conservé sous plusieurs surpeints leur polychromie originale, intéressante et en bon état de conservation. Il nous semble dès lors indispensable d'envisager l'espace intérieur de l'église comme un ensemble et d'étudier aussi le mobilier d'époque encore en place. La deuxième phase a lieu au printemps 2002. Elle met en



Médailon en stuc représentant saint Pierre, plafond de la nef (photos des auteurs sauf indication contraire)



Tour de l'église avec millésime 1671 (photo F. Warzée)

évidence que la décoration en stuc a également conservé sa polychromie originale, qui est assortie à la décoration des murs et des plafonds. L'intérêt de cet intérieur décide le gouvernement wallon à reconnaître l'église Saint Pierre de Melreux comme patrimoine exceptionnel. Ceci est fondamental, car le maître de l'ouvrage peut ainsi obtenir jusqu'à 95% de subventions de la région wallonne pour réaliser les études et les travaux. L'option est prise de reconstituer la polychromie 'originale' dans l'église. Cela nécessite une série d'investigations complémentaires qui font l'objet d'une troisième étude réalisée au printemps 2006. Notre tâche consistait également à réaliser des cartons de reconstitution et à collaborer avec les architectes - dans ce cas ceux de la province du Luxembourg - à l'élaboration du cahier des charges.

HISTORIQUE DE L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE

L'aménagement intérieur est assez exceptionnel pour une église de village. Les archives, dépouillées par Jean-Louis Javaux, archéologue à la région wallonne^[1], nous renseignent sur les différentes étapes de la décoration et nous permettent de mieux interpréter nos observations. Le décor de l'église fut progressivement mis en place entre 1700 et 1775.

Dès 1700 le curé Guillaume Collart (1681-1717) confie la construction des lambris du chœur à Jean Hachy et Godefroid de Bomal. Ce dernier est probablement le même homme (Godefroid Gilson de Bomal) qui réalise le maître-autel en 1701. Le maître-autel est décoré «en imitation de marbre et relevé par des dorures» par le peintre liégeois Lambotte. Lors de la visite archidiaconale du concile d'Ouffet le 30 septembre 1700, les murs sont dits blanchis et l'antependium est décrit comme peint de diverses couleurs. En 1759, deux confessionnaux sont commandés au menuisier Dumoulin puis à Jean-François Rasquin. Les archives indiquent en 1760: «Idem (payé) au sieur Fechrole neuf esqualins pour une pente et demis choupin de verni, aussi de la Chine, et un escus pour avoir verni les confessionnaux». Cette indication est fondamentale pour nous car elle confirme que les confessionnaux étaient vernis à l'origine. Nous ne devons donc pas chercher les traces d'une éventuelle polychromie décapée. Dès 1768 le curé Henri Debatty sollicite la participation des décimateurs^[2] pour la réfection du plafond.

C'est en 1770-1771 que le plafonnier dinantais Henry Maya^[3] est chargé d'exécuter dans la nef et le chœur les plafonds à pans coupés présentant de vastes médaillons, ainsi que les corniches et les moulures. Il réalise à cette même époque le



Médaillon en stuc du chœur avant sa chute
[© KIKIRPA 1974]



Millésime 1770 au-dessus de la tribune d'orgue
(photo F. Warzée)

baldaquin qui coiffe l'autel majeur et les angelots ou rocailles qui ornent les ceintres des fenêtres. Le médaillon de la nef, délimité par une moulure à rocailles, représente saint Pierre entouré de nuages, d'anges et de rayons de lumière. Celui du chœur, partiellement détruit par sa chute en 1977, représentait le Saint-Esprit également entouré de nuages et de têtes d'anges. L'étude historique a permis de confirmer la datation de ces stucs en 1770, comme l'indique le médaillon millésimé, malgré les premières analyses stylistiques qui les avaient fait remonter à la première moitié du 18^{ème} siècle. En 1772, Henry Maya construit les deux autels latéraux en stuc et la chaire de vérité à cuve est en chêne et abat-voix en stuc. En 1775, sont notées 13 journées de travail (non précisé) probablement destinées à la polychromie des stucs et du mobilier. En 1781, sont mentionnés dans les archives le dallage du chœur et autres réparations.

Les inscriptions sur le mur situé derrière l'autel majeur indiquent deux campagnes de remise en peinture:

- 1878: Blanchies par D...Valet (?) 1878 en turquoise
- 1968: REPEINT LE 1-3-1968 en grosses lettres rouges

Ces précieuses inscriptions permettent de mettre en relation les travaux réalisés avec les dates mentionnées dans les archives. Le dallage en ciment coloré à motifs néogothiques qui fut démoli aux alentours de l'année 2000 lors des fouilles



Signatures des remises en peinture au-dessus du maître-autel (photo F. Warzée)

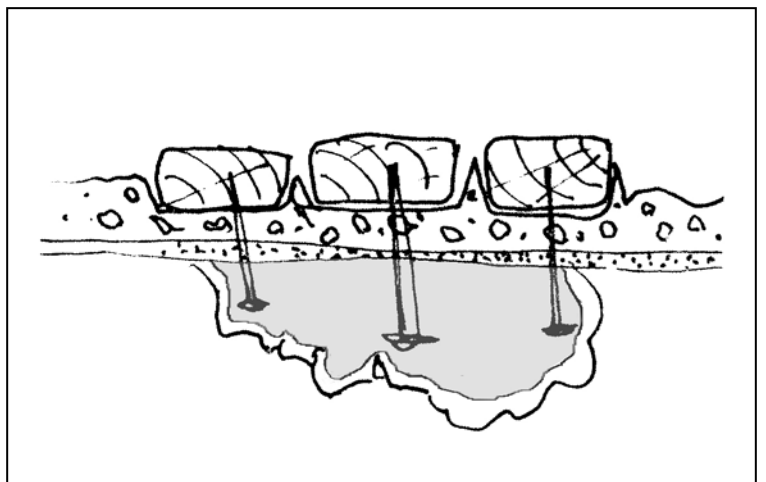
archéologiques, correspondrait à la remise en couleurs de 1878. Sont mentionnés également dans les archives le remplacement en 1910 de la cloche qui avait été coulée à Malmédy en 1770 et la réalisation en 1947 de nouveaux vitraux par Léon Navez (signés et datés). La nouvelle tribune construite dans le fond de l'église date de 1949.

L'ÉTUDE DES POLYCHROMIES

Nous avons décidé de nommer polychromie originale ou '1770' ⁽⁴⁾ la polychromie correspondant à la décoration en stuc de 1770-1772. La peinture aurait été exécutée en réalité en 1775 sur les stucs secs, et comme le suggèrent les archives. Pour déterminer l'aspect original '1770' de l'ensemble de l'intérieur de l'église, il était nécessaire d'établir les correspondances entre les couleurs des différents éléments de la décoration, sans oublier le fait que les murs, le maître-autel et les lambris du chœur sont antérieurs à la réalisation des stucs. Les couches les plus récentes sont aisément reconnaissables. Cela se complique pour les couches plus anciennes qui sont friables et dont les limites ne sont pas toujours précises.

L'ÉLABORATION DU DÉCOR EN STUC

Grâce aux morceaux tombés du plafond du chœur en 1977, nous pouvons observer que les décors en stuc des plafonds sont élaborés directement en place sur l'enduit. Des « clous » sont enfoncés dans la structure en bois du plafond. On modèle la forme générale autour de grands clous. La surface est précisée par une couche d'enduit de finition. La peinture est ensuite exécutée, lorsque le stuc est bien sec.



Coupe schématique de la construction des décors

LES POLYCHROMIES

Les examens réalisés sous binoculaire des morceaux tombés du plafond du chœur, confirment les observations faites in situ: en règle générale, on trouve sur les éléments décoratifs une polychromie originale, un premier surpeint coloré imitant et simplifiant grossièrement la polychromie originale et deux surpeints simplifiés.

LA POLYCHROMIE 'ORIGINALE 1770'

La polychromie 'originale' est riche et nuancée. Le maître-autel date de 1710. Il faut l'imaginer à cette époque sans son couronnement. Ce n'est qu'en 1770 que Maya le complète par le baldaquin en stuc. En 1710, l'autel majeur est décoré de sept faux marbres différents. Il garde cette décoration en 1770, sauf dans sa partie inférieure qui reçoit un surpeint marbré noir. La partie supérieure reçoit vraisemblablement quelques retouches et probablement une couche de vernis. Le baldaquin est peint à l'origine (en 1770) en rouge, doré, et bleu, avec les têtes des anges au naturel (carnations roses, yeux peints, cheveux et ailes dorés). Les lambris du chœur datent de 1710. Ils étaient décorés à cette époque d'imitations de marbres de différentes couleurs, disposés en panneaux horizontaux délimités par



Vue d'ensemble du maître-autel

des pilastres feints. L'étude nous indique que les faux marbres des lambris du chœur n'ont pas été repeints en 1770. Les lambris de la nef datent eux de 1770. Bien que plus simples, ils s'inspirent de ceux du chœur, tant pour leur structure que pour la conception de leur polychromie: des panneaux de marbres feints disposés entre des pilastres de marbre feint également.

Les autels latéraux, aujourd'hui décorés d'un faux bois assez grossier, étaient à l'origine peints en bleu et rose, avec les moulures ocre. Certaines parties étaient ornées de faux marbre. Les décors de végétation étaient traités 'au naturel' (verts et bleus nuancés)^[5].

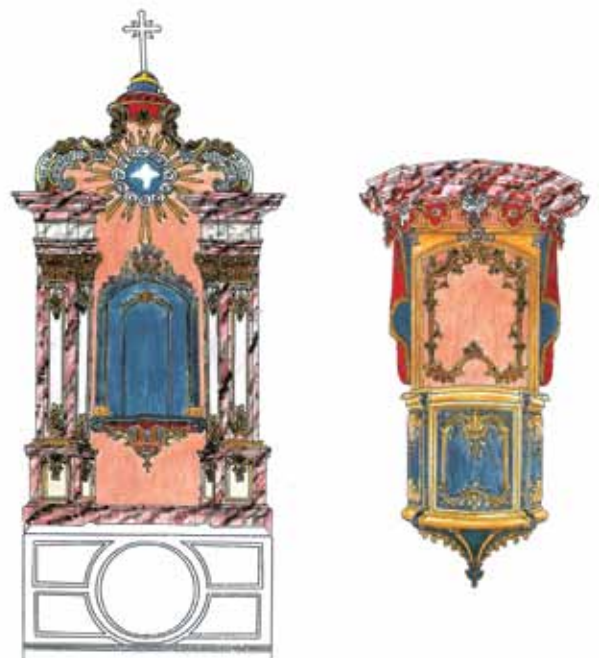


Vue générale de l'autel latéral de la Vierge. L'ancien surpeint des murs est encore visible (© KIKIRPA 1944)



Détail du couronnement d'un autel latéral et relevé aquarellé in situ de sa polychromie originale

La polychromie originale de la chaire de vérité était assortie à celle du maître-autel et des autels latéraux: l'abat-voix était décoré de faux marbre dans les tons rouges avec les coquilles des festons peintes en blanc. Les tons bleu, rose et ocre des autels latéraux coloraient la cuve, le drapé et le mur de fond. Comme sur les autels latéraux, certaines fleurs étaient rehaussées de couleur (ici de rouge). Nous constatons qu'il n'y avait pas de dorure sur les autels latéraux et la chaire de vérité à l'origine. Les moulures étaient peintes en ocre jaune.



Reconstitution colorée de la polychromie originale de l'autel latéral et de la chaire de vérité

La polychromie originale des plafonds associait les tons rose et bleu des gorges et des moulures avec le blanc étoilé des miroirs. Remarquons sur le plafond du chœur que seules les moulures proches du maître-autel sont dorées. Il s'agit vraisemblablement d'un crescendo dans la décoration. Les médaillons étaient peints 'au naturel' avec certains éléments dorés: les anges avaient leurs carnations rose nuancé avec les joues et les lèvres rouges, les yeux marrons. Les cheveux et les ailes étaient dorés à la feuille métallique appliquée sur mixtion. La colombe était blanche avec le bec et les pattes rouges. Les nuages étaient peints en gris nuancé. Saint Pierre avait son manteau doré, sa cape ocre pâle, les cheveux bruns.

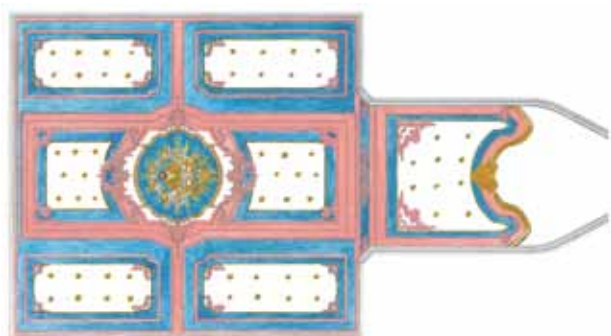


Détail du sondage stratigraphique réalisé dans les carnations d'un ange du plafond du chœur: polychromie originale, premier surpeint au naturel et surpeints blancs



Première reconstitution colorée de la polychromie 'originale' 1770 de l'église (photo Pissart Decroly)

La visite de l'église de Hody fut pour nous très instructive. Cette église a été décorée par le stucateur Henry Maya en 1766. L'étude de sa polychromie originale⁶¹ identifie des couleurs très semblables à celles de Melreux. Les couleurs originales de l'église ont été reconstituées en 2005. Bien que le résultat esthétique de cette reconstitution soit critiquable, il fut pour nous très utile de visualiser cet ensemble polychromé.



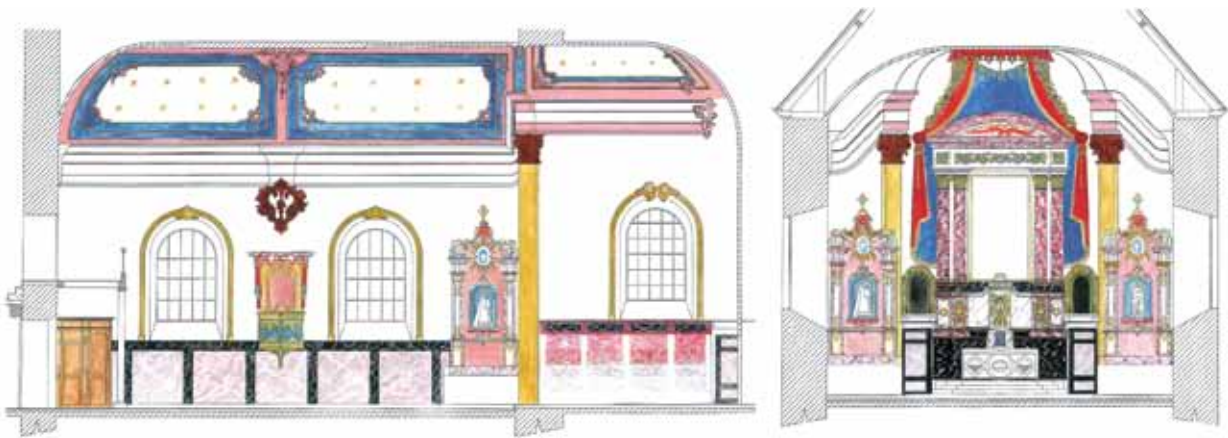
Reconstitution colorée de la polychromie originale du plafond de la nef (photo Pissart Decroly)

Nous avons eu beaucoup de mal à établir des correspondances entre les couches picturales des murs et celles des plafonds. Les passages entre les couleurs des différents éléments étaient en effet très difficiles à réaliser et partiellement détruits. Nous hésitions entre deux possibilités: d'une part des murs blancs avec les décors en relief blancs et d'autre part, des murs gris pâle avec les encadrements de fenêtre ocre et les cartouches rouge brun. La première proposition laisse de larges zones blanches qui contrastent fort avec la décoration très colorée du reste de l'église.



Détail de la reconstruction de la polychromie 'originale' de l'intérieur de l'église de Hody

Cela nous a amené à envisager la deuxième solution de distribution des couleurs pour les murs de l'église de Melreux: des murs gris pâle avec les encadrements de fenêtre ocre et les cartouches et une moulure de la corniche rouge brun.



Deuxième reconstitution colorée de la polychromie 'originale' 1770 de l'église (Pissart Decroly)

IDENTIFICATION DES MATÉRIAUX DE LA POLY-CHROMIE ORIGINALE

Les analyses^[7] relatives à la polychromie des décors figurés ont été réalisées sur le baldaquin de l'autel majeur et le médaillon du plafond de la nef. Elles identifient comme liant, de l'huile de lin, comme pigments, du rouge vermillon et du blanc de plomb. La feuille métallique dorée est une feuille de laiton (cuivre 87% + zinc 13%) et le vernis qui la recouvre est à base de gomme laque. Il est intéressant de constater que la dorure de 1710 appliquée sur le bois est réalisée à l'or véritable, alors que celle de 1770 appliquée sur les stucs est en laiton. Nous avons cru voir des différences de couleur dans les feuilles métalliques appliquées sur les stucs (certaines paraissant plus jaunes et d'autres plus rouges). Les analyses n'ont pas révélé de différence entre les alliages. Il se peut que les artisans aient exploité la couleur variable de la gomme laque protectrice. En effet, la gomme laque peut être naturellement plus brune, plus jaune ou plus rouge. Cela ne peut être démontré par analyse.

Excepté pour le bleu, les pigments utilisés pour la peinture des grands aplats et des moulures des plafonds sont en général minéraux : blanc de plomb, terre rouge, ocre. Ils sont vraisemblablement liés avec un liant protéinique. Le bleu est du bleu de Prusse, lié à l'huile de lin.

LES SURPEINTS

Nous décrivons ici de façon succincte les surpeints. Nous n'avons pas toujours pu les rattacher à des campagnes de travaux. Le premier surpeint des plafonds réinterprète les couleurs originales et laisse certaines zones visibles comme les aplats bleus et les étoiles dorées du plafond ainsi que certains faux marbres. Les éléments architecturaux sont repeints en rose rehaussé de dorures, alors que ces éléments



Vue d'ensemble du plafond de la nef. Ancien surpeint encore visible (© KIKIRPA 1944)

n'étaient pas dorés à l'origine. Les photographies de l'IRPA montrent le premier surpeint du plafond encore visible en 1944, associé à un décor néogothique peint sur les murs. Le premier surpeint sur les autels latéraux modifie forte-

ment les couleurs. D'une gamme de couleurs chaudes et nuancées, jouant sur un alternance d'aplats, de faux marbres et de détails au naturel, la mise en peinture devient plus froide, vive et opaque avec des détails fortement contrastants: vert, bleu, blanc, quelques rehauts dorés et rouge vif. L'aspect de la chaire de vérité change également beaucoup avec le premier surpeint: toutes les grandes surfaces, mis à part le baldaquin, deviennent marbrées. L'encadrement de la cuve s'harmonise avec le marbre de la corniche de l'abat-voix. Les panneaux de la cuve et du dorsal contrastent par un marbre clair.

QUELQUES RÉFLEXIONS

Finaliser cette étude ne fut pas sans difficultés. Nous avons en effet été confrontées tout au long de cette recherche à des obstacles qu'il ne faut pas négliger et que nous aimerions évoquer ici.

LES DONNÉES HISTORIQUES OBTENUES TARDIVEMENT

En tant que conservateurs-restaurateurs nous ne sommes en général pas chargés des recherches historiques. Elles sont fondamentales pour ce type d'étude. Souvent, la demande par rapport à



Reconstitution colorée du premier surpeint d'un autel latéral et de la chaire de vérité

l'historique n'est pas précisée. Est-ce au restaurateur qui étudie les polychromies de faire les recherches? Dans le cas de Melreux, les données historiques devaient nous être fournies par le demandeur. Malheureusement, en 2000, nous n'avons eu accès qu'à quelques renseignements historiques^[6]. Ce n'est qu'en 2005, après nos deux premières études, que Jean-Louis Javaux, archéologue à la Région Wallonne, publie les renseignements trouvés dans les archives. Si nous avions eu ces renseignements plus tôt, nous aurions certainement gagné du temps.

LE MORCELLEMENT DE L'ÉTUDE

Le morcellement de l'étude était pour nous une difficulté supplémentaire, car nous avons dû nous plonger trois fois dans ce travail étalé sur 6 ans, et il n'est pas toujours pas terminé.

LE MANQUE DE COMMUNICATION ET DE MISE EN RELATION AVEC D'AUTRES CHANTIERS

Il eut été plus efficace pour nous d'être mises plus rapidement au courant des résultats de l'étude réalisée dans l'église de Hody. C'est sans doute parce que cette église dépend de la province de Liège que l'information n'a pas été transmise.

DIFFICULTÉS TECHNIQUES

Une telle étude nécessite l'accès à tous les éléments architecturaux et décoratifs. Les échafaudages idéaux sont souvent très coûteux, et il n'est pas toujours aisé de faire entrer une nacelle par la petite porte d'une église, en ayant traversé le cimetière pour y arriver. Une vérification ultérieure d'un détail à clarifier est impossible.

CONCLUSIONS

L'étude réalisée en vue de la reconstitution de la polychromie originale de l'église de Melreux mène aux conclusions suivantes:

- pour envisager la reconstitution de la décoration d'un intérieur historique, il faudrait une étude exhaustive tant de son aspect matériel et technologique que de son histoire. Cela nécessite un investissement de temps et des moyens financiers considérables. Il faudrait notamment vérifier chaque élément pour le décrire précisément, dégager de vastes zones témoins, procéder à un grand nombre d'analyses, etc...
- il faudrait également faire plus de comparaisons avec d'autres intérieurs semblables déjà étudiés. Même dans l'hypothèse où l'on dispose de budgets et de délais suffisants, les questions liées à l'interprétation de certaines données restent probablement toujours en suspens. Nous pensons notamment à l'interprétation des différentes couches observées lors des sondages stratigraphiques.

- nous déplorons souvent le manque de tolérance de certaines instances, par rapport à ces 'questions ouvertes', car si nous voulons rester honnêtes, nous devons les accepter.

Ce sont ces doutes qui nous révèlent la complexité et le danger d'une entreprise de reconstitution qui se veut être un retour à l'aspect original. Malgré une documentation tout à fait complète, les garanties d'une reconstitution de qualité ne sont jamais acquises. L'exemple de Hody le met en évidence. L'effet décoratif d'une peinture dépend d'une multitude de facteurs. Aux couleurs et à la matière, il faut ajouter la qualité d'exécution, la sensibilité des artisans et la sensibilité des personnes qui suivent le chantier. La description précise des détails et des différents types de peintures, notamment par la réalisation de grandes fenêtres de dégagement, est indispensable pour guider les essais qui serviront de référence lors du chantier. Chantier qui implique un suivi quasi quotidien pour limiter au maximum les erreurs.

Comme conservatrices-restauratrices, nous sommes toujours enthousiasmées par l'étude d'ensembles cohérents dont nous pouvons comprendre et étudier la polychromie originale, mais nous restons aussi conscientes des limites de nos études. Cela fait que nous appréhendons les reconstitutions qui, nous le savons, sont rarement satisfaisantes et nous entraînent dans le domaine du faux, contraire aux principes de la théorie de la restauration qui nous sont chers. Il est important de soulever aussi le problème de l'entretien du patrimoine classé pour lequel nous sommes sollicitées, notamment en ce qui concerne le choix des couleurs pour les remises en peinture. Y a-t-il une politique de restauration idéale dans le cas où il est nécessaire de repeindre un intérieur historique?

Pour terminer, il faut insister sur le fait que l'église de Melreux est un très bel exemple des problématiques auxquelles nous sommes souvent confrontées lors d'études d'intérieurs historiques. Nous estimons qu'une réflexion critique et interdisciplinaire doit être menée pour chaque projet en tenant compte des aspects matériels, esthétiques, historiques... mais peut-être aussi financiers. Il faut également ne pas oublier qu'une reconstitution, aussi scientifiquement préparée soit-elle, ne sera jamais qu'une interprétation contemporaine qui ne peut échapper à la subjectivité de l'époque dans laquelle elle s'inscrit.

Cette étude a été réalisée par Marianne Decroly, Muriel Prieur, aidées par Sophie De Ridder pour la deuxième phase. Nous remercions monsieur Warzée, employé à l'administration communale d'Hotton, messieurs Guillaume, Javaux et d'Otreppe, attachés au Patrimoine de la Province

du Luxembourg, le laboratoire de l'IRPA et toutes les personnes qui nous ont aidé à réaliser cette étude.

NOTES

- (1) JAVAUX J.L., *Documents relatifs à l'aménagement intérieur et au mobilier de l'église St-Pierre de Melreux au XVIIIe siècle*, dans *Coup d'œil sur Hotton*, annales 2005, Marche-en-Famenne, p. 37-45.
- (2) Le décimateur était, sous l'Ancien Régime, celui (individu ou communauté) qui avait le droit de lever la dîme.
- (3) Le stucateur Henry Maya est baptisé en 1726, et meurt à Dinant en 1797. Les stucs de Melreux présentent une parenté évidente avec ceux de Ramelot, Nettinne, Jambline, Molhain et Hody (autres villages de la région). Jean Louis Javaux écrit à propos du travail de stuc: «Il est probable qu'on ait ici affaire à une même équipe de stucateurs itinérants, provenant des environs de Dinant qui possédaient bien leur métier. D'où une certaine répétitivité dans les motifs ornementaux qui peuvent parfois paraître «retardataires» par rapport à ce qui se fait de mieux dans les grandes villes.»
- (4) 1770, d'après le médaillon millésimé 1770 au fond de l'église.
- (5) Faux marbres et rehauts colorés qu'on retrouve sur d'autres exemples connus, comme par exemple dans l'église de Wies en Allemagne.
- (6) L'étude n'est pas publiée, mais nous avons rencontré monsieur Folleville, responsable de l'étude dans le but de comparer nos résultats.
- (7) Les analyses ont été réalisées par le laboratoire de l'IRPA.
- (8) Renseignements donnés par monsieur Warzée de l'administration communale d'Hotton, monsieur Guillaume de la Division du patrimoine de la région wallonne et monsieur le curé de Melreux.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLARD D. (dir.), *S.O.S. Polychromies: Dorures, brocards et glaciés*, Bruxelles, 1995; PETZET M., *Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen*, 2 vol., München, 1990; BUCHENRIEDER F., *Gefasste Bildwerke (Arbeitsheft Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, 40)*, München, 1990; CESSION C., *Les polychromies baroques et rococo du XVIIIe siècle, travail de fin d'études ENSAV La Cambre*, 1987-88 (non publié); COMITÉ D'ORGANISATION 250 JOER KÄERCHER KIIRCH 1747-1997, 1747-1997: 250 Joer Käercher Kiirch, *Geschicht, Kultur, Par Käerch*, Luxembourg, 1999; CRUNELLE M., *Vocabulaire décoratif et ornemental*, Bruxelles, 1995; EASTAUGH N., WALSH V., CHAPLIN T. et SIDDAL R., *Pigments Compendium. Optical Microscopy of Historical Pigments*, Burlington, 2004; GETTENS R., RUTHERFORD J. et STOUT G., *Painting Materials. A Short Encyclopedia*, New York, 1966; BÖNING-WEIS S. e.a., *Die Wies, Geschichte und Restaurierung (Arbeitsheft Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, 55)*, München, 1992; KNOEPFLI A. e.a., *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Band 2: *Wandmalerei und Mosaik*, Stuttgart, 1990; KOLLER M., *Fassung und Fassmalerei an Barockaltären, in Restauero*, 3, 1976, p. 157-172; ID., *Stuck und Stuckfassung: Zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung, in Restauero*, 3, 1979, p. 157-180; KOLLER M. et PRANDTSTETTEN R., *Barockaltäre und Barockskulpturen, in Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Oesterreich*, Bd. 2, Wien, 1974; NEUBERG A., *Piété Baroque en Luxembourg*, Bastogne, 1995; OCHSENFABRT RESTAURIERUNGEN PADERBORN, *Rapport d'étude de l'église de Koerich*, 1991 (rapport non publié); SCHIEßL U., *Rokoko Fassung und Material Illusion*, Mittenwald, 1979; ID., *Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko (Bücherei des Restaurators, 3)*, Stuttgart, 1998; SCHRAMM H. et HERING B., *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung (Bücherei des Restaurators, 1)*, Stuttgart, 1995; TAUBERT J., *Farbige Skulpturen, Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, 3^e éd., München, 1983; WALIN TH. et THILL-BECKIUS L. et N., *Greef, un atelier luxembourgeois de sculpture au 18^{ème} siècle*, Luxembourg, 1992; WATIN, *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, 4^e éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, 1787; WÜLFERT S., *Blick ins Bild. Lichtmikroskopische Methoden zur Untersuchung von Bildaufbau, Fasern und Pigmenten (Bücherei des Restaurators, 4)*, Ravensburg, 1999.

DE SINT-PIETERSKERK VAN MELREUX: ONDER- ZOEK MET HET OOG OP DE RECONSTRUCTIE VAN DE ORIGINELE POLYCHROMIE

DE SINT-PIETERSKERK VAN MELREUX NABIJ MARCHE-EN-FAMENNE WERD GEBOUWD IN HET BEGIN VAN DE 18DE EEUW EN ROND 1770 VERSIERD MET STUCWERK EN POLYCHROMIE. IN HET KADER VAN HET PROJECT OM HET INTERIEUR VAN DE KERK -MET UITZONDERING VAN HET MEUBILAIR- TE HERSCHILDEREN, KWAM DE VRAAG VAN HET WAALSE GEWEST OM EEN ONDERZOEK UIT TE VOEREN NAAR DE KLEUREN OP DE MUREN EN GEWELVEN. HET ONDERZOEK, GEREALISEERD IN TWEE FASES, EEN EERSTE VOOR DE WANDEN EN DE GEWELVEN IN 2000, EN EEN TWEEDE VOOR HET MEUBILAIR IN 2002, LEVERDE HET BEWIJS DAT IN DE GEHELE KERK DE ORIGINELE DECORATIE VAN UITZONDERLIJKE KWALITEIT, BEWAARD BLEEF ONDER EEN AANTAL OVERSCHILDERINGEN. GEZIEN HET BELANG VAN DIT INTERIEUR, WERD DE KERK BESCHERMD ALS UITZONDERLIJK PATRIMONIUM EN WERD HET PROJECT UITEINDELIJK OPGEVAT ALS RECONSTRUCTIE VAN DE 'ORIGINELE' POLYCHROMIE VAN DE JAREN 1770, VAN HET INTERIEUR VAN DE KERK. DE EERSTE TWEE ONDERZOEKEN WERDEN VOLLEDIG AFGEROND, ZODAT ANTWOORDEN KONDEN GEGEVEN WORDEN OM TE VOLDOEN AAN DE VEREISTEN VERBONDEN AAN DE RECONSTRUCTIE. DE LEZING STELT DE RESULTATEN VOOR VAN DE UITGEVOERDE ONDERZOEKEN EN DE PROBLEMEN DIE EEN DERGELIJKE RECONSTRUCTIE MET ZICH MEEBRENGT:

- HET VOORONDERZOEK: COMPLEXITEIT EN GRENZEN (NAUWKEURIGHEID VAN HET ONDERZOEK, HET VRIJLEGGEN, LABORATORIUMANALYSES, ARCHIVALISCHE BRONNEN, ...)
- UITWERKEN VAN HET LASTENBOEK (DE EXTRAPOLATIE, DE MATERIAALKEUZE, HET GEBRUIK VAN DE MATERIALEN, DE UITVOERDERS)
- OPVOLGING VAN DE WERF
- DE COMMUNICATIE NAAR HET PUBLIEK
- ALGEMENE REFLECTIE OVER DE AANZET VAN DE TERUGKEER NAAR HET ORIGINEEL EN DE ROL VAN DE CONSERVATOR-RESTAURATEUR IN DERGELIJKE INGREEP.

HOE 'AUTHENTIEK' ZIJN HISTORISCHE GLASRAMEN?

BRONNEN VOOR DE STUDIE VAN DE RESTAURATIEGESCHIEDENIS | ALETTA RAMBAUT

Ondanks vaak vele eeuwen van onderhoud, herstellingen en restauraties lijkt het alsof glasramen hun oorspronkelijk uitzicht hebben behouden, weliswaar niet in hun materiële constitutie maar wel hun visuele beeld. Op de vraag naar de authenticiteit van oude glasramen probeerde Jean Helbig vanaf de jaren zestig van de 20ste eeuw een oplossing te formuleren door schema's van de glasramen op te maken waarop alle glasstukken werden gedateerd. In het kader van de werking van het Corpus Vitrearum Medii Aevi werden in vele Europese landen inventarissen voorbereid van de middeleeuwse glasramen^[1]. Jean Helbig publiceerde vanaf 1961 de inventaris van de oude Belgische glasramen^[2]. Vanaf

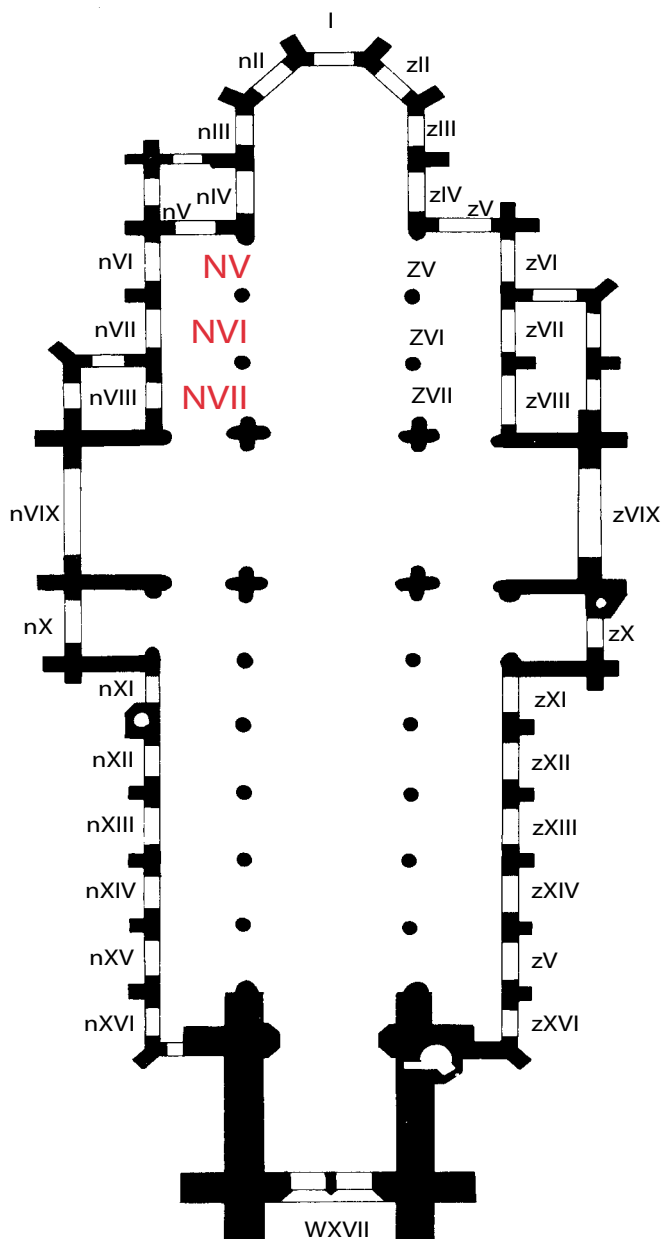
1974 werkte hij hiervoor samen met zijn pupil en opvolgster Yvette Vanden Bemden. Ze leverden baanbrekend werk. Toch hoeft het geen betoog dat door recent opgedane kennis naar aanleiding van conserveringsbehandelingen of uitgebreid kunsthistorisch onderzoek op glazen, er meer inzicht wordt verkregen in de methodologie van de restauratie van glasramen en het hiermee onlosmakelijk verbonden vraagstuk van de 'authenticiteit'.

BRONNEN VOOR DE RECONSTRUCTIE VAN DE RESTAURATIEGESCHIEDENIS

Zelden verschaffen archivalische documenten inlichtingen over oude restauraties. Toch is bij de interpretatie van glas en documenten grote voorzichtigheid geboden. Ook een op een glas vermeld jaartal is geen absolute zekerheid voor een correcte datering en moet steeds met de grootste omzichtigheid worden geëvalueerd.

In het kader van de conserveringsbehandeling, uitgevoerd in 2003, van drie van de zes hoogkoorramen uit de Sint-Catharinakerk in Hoogstraten werden alle panelen aan een bijkomend kunsthistorisch onderzoek onderworpen. Het doel was een poging te ondernemen om alle glasstukken te dateren^[3]. De onderzochte glazen maken deel uit van een reeks van zes hoogkoorramen die tussen 1528 en 1533 in opdracht van de eerste graaf en gravin van Hoogstraten, Antoon I de Lalaing en Elisabeth van Culemborg, werden gerealiseerd door Claes Mathyssen^[4]. De onderzochte glazen worden als volgt geïdentificeerd en gedateerd: glas N VII: Karel de Lalaing en Margaretha van Croy-Chimay uit 1528, glas N V: Jan van Cuyck en Frans van Borselen en N VI: Floris van Egmont en Anna van Bergen uit 1571. Bij de uitvoering van het onderzoek werden eerst de archivalia geraadpleegd^[5]. De 16^{de}-eeuwse kerkrekeningen bevatten enkele vermeldingen inzake de hoogkoorramen. Na de realisatie tussen 1528 en 1533 wordt Mathys Claes, zoon van Claes Mathyssen, regelmatig vermeld in de kerkrekeningen tussen 1545-1575 voor herstellingen aan glasramen uit de kerk.

De vraag naar de 'authenticiteit' van de twee 1571 gedateerde ramen, ondanks de ontstaansperiode van de drie glazen tussen 1528-1533, liep als een rode draad door het kunsthistorisch onderzoek. Vragen als: dateren de glazen werkelijk uit 1571? of is nog een groot deel van de glasstukken terug te brengen tot de periode 1528-1533?, hingen samen met de datering van de glasstukken. Waarop Helbig's en Lauwerys' beweringen precies zijn gebaseerd, is niet duidelijk. Jean Helbig^[6] meent dat de twee glazen in 1571 volledig nieuw werden gemaakt door Mathys Claes, terwijl de-



Nummering van de glasramen uit de Sint-Catharinakerk in Hoogstraten volgens het systeem van het Corpus Vitrearum Medii Aevi



Glasraam met de voorstelling van Karel de Lalaing en Margaretha van Croy-Chimay en hun patroonheiligen (1528), glas N VII in het hoogkoor Sint-Catharinakerk, Hoogstraten (foto KIK, B210166)

ken Lauwerijs^[7] de mening is toegedaan dat beide glazen 'een herschepping van J.B. Capronnier' mogelijk à l'identique zijn. Bij vergelijking van de drie glazen blijkt dat zowel de opbouw, de stijl als de toegepaste technieken van het glas gedateerd 1528 en de twee glazen uit 1571 identiek zijn. De bevindingen uit het archief zijn vervolgens geconfronteerd met de visuele observaties. Maar welke informatie kan er nu juist afgeleid worden na een nauwkeurige observatie van de 1571 gedateerde panelen?

Zekerheid is er wel omtrent de grote restauratie-campagne die er vanaf 1845 door het Brusselse atelier Capronnier werd uitgevoerd. Het leidt overigens geen twijfel dat het paneel uit glas N VI met de voorstelling van 1571 in 1863 door Capronnier volledig is nieuw gemaakt. Het kaliber uit het paneel van raam N V daarentegen, blijkt een onderliggend getal te bevatten. De cijfers 1 en 5 zijn overschilderd, en het cijfer 7 is verkregen doordat het horizontale beentje van een 2 is weggekrast. Het laatste cijfer 1 is bovendien aangebracht boven een weggehaalde 3. Genoeg redenen dus om te twijfelen aan het jaartal 1571.

In uitzonderlijke gevallen zijn kartons bewaard van bij het ontstaan van het glas. De grootste verzameling 16^{de}-eeuwse kartons ter wereld wordt bewaard in de Sint-Janskerk in Gouda (Nederland)^[9]. De kartons werden systematisch gebruikt voor de uitvoering van herstellingswerken aan de glazen. Het historisch besef dat de bewaarde kartons daadwerkelijk een wezenlijke hulp konden zijn bij de toekomstige werkzaamheden aan de glazen vertaalde zich in het zorgvuldig bewaren. Op die manier was het mogelijk de 'visuele-authenticiteit' te garanderen. Voor vier glazen uit de Onze-Lieve-Vrouw-der-Bevrijdingskapel uit de Sint-Michielskathedraal in Brussel zijn kartons uit de 17^{de} eeuw bewaard^[8]. Drie van de vier glasramen werden ontworpen door de schilder Theodoor Van Thulden en uitgevoerd door glasschilder Jan De Labaer. Voor het vierde glas voerde De Labaer zijn eigen ontwerp uit.

Kort na de oprichting van de Koninklijke Commissie voor monumenten in 1835 begon men met de restauratie van het erfgoed. De Commissie vertrouwde daarbij bijna onvoorwaardelijk op het atelier Capronnier uit Schaarbeek, dat de meeste van de oude glasramen in ons land restaureerde. Capronnier kreeg min of meer opdracht van de Commissie om een inventaris te maken van de bewaard gebleven historische glasramen in ons land en hun materiaal-technische toestand. Op die manier kregen ook zij een correcter beeld van het glasramenpatrimonium. Capronnier documenteerde de restauraties, die in zijn atelier werden uitgevoerd, nauwkeurig op tekeningen op ware grootte. In 1868 deponeerde Capronnier de restauratiekartons uit de periode 1840-1868 bij de Koninklijke Musea voor kunst en geschiedenis in Brussel^[10]. Ze hebben hun nut al meermaals bewezen, omdat ze naast het visuele beeld ook gegevens bevatten over de authenticiteit van de glasstukken. Onmiddellijk na de aankomst van de gedemonteerde panelen werden kartons gemaakt. De te behouden kalibers en de te vervangen stukken werden er nauwkeurig op aangeduid. Bovendien wijzen getallen in de marge op het aantal authentieke en te vernieuwen glasstukken. In de jaren veertig van de 19^{de} eeuw groeit er



Montage van de restauratiekartons van de drie lancetten van het glasraam NVII, J.B. Capronnier (KMKG Brussel, inv. C.Vi. 111)



Paneel 6a, raam N VII, detail van het restauratiekarton Capronnier (KMKG, inv. C.Vi. 111)



Paneel 6a, raam N VII: de foto werd gemaakt rond 1940 na de demontage in 1939 van het glasraam (foto KIK, A105940)

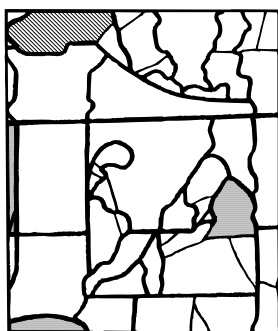


Paneel 6a, raam N VII: na de voltooiing van de laatste conservatiebehandeling in oktober 2003 werden alle geconserveerde panelen door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium gefotografeerd (foto KIK, Z008783)

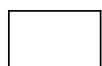
Raam N VII

KAREL II DE LALAING EN
MARGARETHA VAN CROY-CHIMAY
Claes Mathysen, Antwerpse school, 1528

2003 - Aletta Rambaut - Kunsthistorisch onderzoek glasramen
Sint-Catharinakerk - Hoogstraten



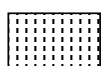
Paneel 6a, raam N VII:
poging tot datering van alle
glasstukken aan de hand van
de codes zoals die door het
CVMA worden voorgeschre-
ven (tekening A. Rambaut)



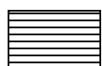
Origineel
1528 en/of 1571



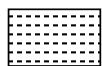
Vervangen
voor 19de E



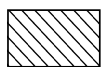
Vermoedelijk vervangen
voor 19de E



Vervangen 19de E
(Capronnier - 1863-65)



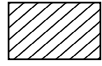
Vermoedelijk vervangen
19de E
(Capronnier - 1863-65)



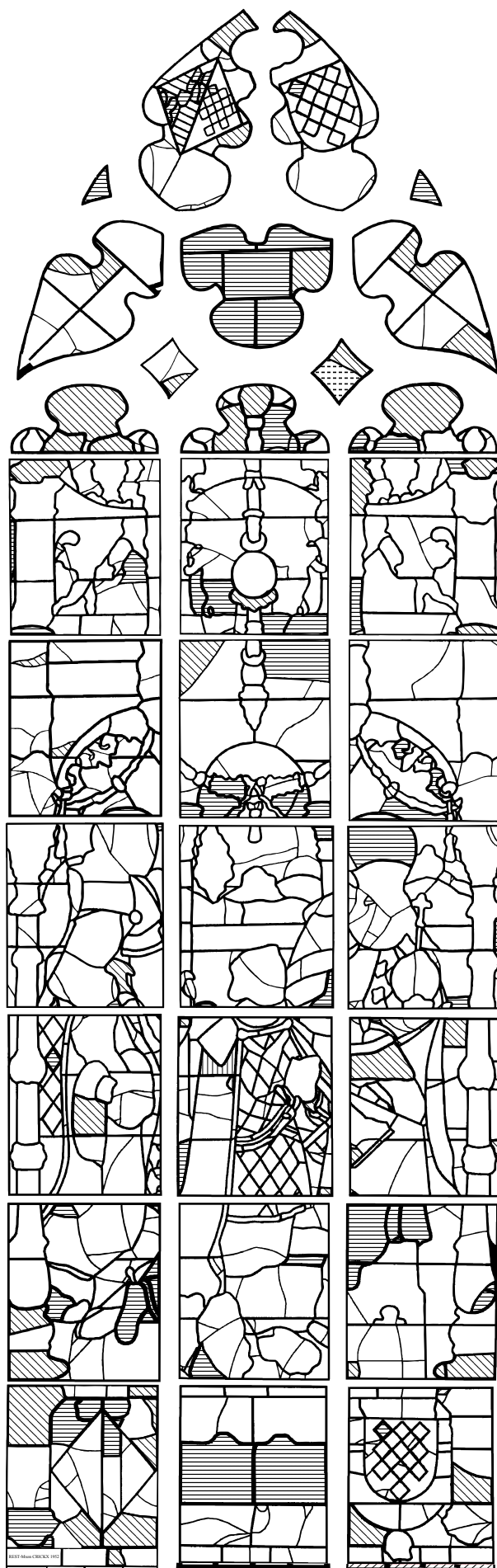
Vervangen 20ste E
(Crickx - 1952)



Voorlaatste ingreep
(Willemen - 1981-82)



Recentste ingreep
vervangen 21ste E
(Mortelmans - 2003)



Datering van het glasraam Karel de Lalaing en Margaretha van
Croy-Chimay door Aletta Rambaut (tekening A. Rambaut)

binnen de Commissie twijfel over de automatische toewijzingen van de restauraties aan het atelier Capronnier. Vanaf dan worden ook bij het Mechelse atelier Pluys prijsoffertes gevraagd. Dit atelier zal uiteindelijk slechts enkele restauraties uitvoeren. Een voorbeeld betreft de restauratie van enkele ramen in de kapel van het Sint-Elisabethgasthuis in Antwerpen. Enkele kartons uit dit atelier bleven bewaard^[11]. Ook het Gentse atelier Ladon voerde in de jaren 1920-1930 enkele restauraties uit. Van projecten uit de provincies Antwerpen en Limburg zijn er restauratiekartons bewaard. Na het overlijden van Ladon kocht glazenier Jan Wouters uit Antwerpen deze loten op de openbare verkoop van de inboedel van het atelier. Hij schonk ze op zijn beurt rond 1990 aan het Katholiek Documentatiecentrum (KADOC) in Leuven^[12].

Het KADOC heeft de laatste vijftien jaar soms volledige, maar meestal slechts gedeeltelijke glazeniersarchieven kunnen verzamelen^[13]. Begin november 2006 kondigde minister voor cultuur Bert Anciaux aan dat het tekeningenarchief Capronnier, dat voordien nog in privé-handen was, werd aangekocht door de Vlaamse overheid. Ondertussen is het gedeponeerd in het KADOC waar het wordt geïnventariseerd om het voor onderzoek te kunnen ontsluiten.

Een zeer belangrijk initiatief voor het behoud van de 'authenticiteit' van ons glasramenpatrimonium werd in 1939 genomen door de Koninklijke Commissie voor Monumenten. Met de reële oorlogsdreiging werden op vraag van de Commissie de historisch waardevolle glasramen in eerste instantie geïnventariseerd en volgens hun historisch belang opgedeeld in categorieën. Vervolgens werden ze gedemonteerd en op veilige plekken ondergebracht. Soms werd er voor de stockage een speciale ruimte in een bestaand gebouw voorzien of werd er één gebouwd. Na de demontage werden de glas-in-loodpanelen paneel per paneel gefotografeerd. Deze reeksen worden bewaard in de fototheek van het Koninklijk Instituut voor het kunstpatrimonium in Brussel^[14]. Dit foto-archief bevat een onuitputtelijke bron van informatie. Confrontatie en combinatie van de verschillende bronnen, met name de restauratiekartons van Capronnier en de foto's uit circa 1942, kan een hele hulp zijn bij het bepalen van de authenticiteit van het volledige glasraam of een welbepaald detail.

Onmiddellijk na het beeindigen van de Tweede Wereldoorlog werd begonnen met het plannen van de terugplaatsing van de gedemonteerde glasramen. Ter gelegenheid daarvan vond rond 1950 een grote restauratiecampagne plaats en werden de glazen geconserveerd. Het is overduidelijk dat de strenge controle van de leden van

de Commissie ertoe heeft geleid dat de nadruk kwam te liggen op het maximale behoud van de authenticiteit van de glazen. Toch kreeg het uitvoerende atelier ook hierin zijn verantwoordelijkheid. In functie van het behoud werden specifieke technieken ontwikkeld. Zo doubleerde het atelier Calders uit Mortsel systematisch hoofden uit de 16^{de}-eeuwse glazen uit het hoogkoor van de Brusselse kathedraal. Het resultaat was verbluffend. Een blank draagglaasje werd met de ontbrekende gelaatstrekken gebrandschilderd en vóór het 'authentieke' en oude verweerde gebrandschilderde gezicht geplaatst. Met de nieuw geschilderde aanvulling was het visuele beeld hersteld^[15].

ENKELE CASE-STUDIES: 'HOE GEBEURDE DE RESTAURATIE VROEGER' EN 'WAT ZIJN DE HUIDIGE TENDENSEN'

Tegenwoordig wordt er alles aan gedaan om de glasramen te respecteren tijdens de conservatie- en restauratiebehandeling door een maximaal behoud van het materiaal in hun 'authenticiteit'.

In de 19^{de} eeuw had het atelier Capronnier een bijna volledige hegemonie op de restauratie van historische glasramen. Voornamelijk persoonlijke vriendschappen liggen hiervan zeer waarschijnlijk aan de basis. Capronnier onderhield immers de beste contacten met de toenmalige voorzitter van de Koninklijke Commissie, graaf de Beaufort. Vanaf 1837 krijgt Capronnier opdrachten voor restauraties van glazen toegeschoven^[16]. In 1853 krijgt hij de opdracht voor de restauratie van het Besnijdenisglas (1677) uit de Antwerpse Sint-Jacobskerk^[17]. Al vanaf 1849 waren er onderhandelingen tussen de kerkfabriek, de Commissie en Capronnier over verschillende restauraties van oude glasramen en opdrachten voor nieuwe glazen binnen de Sint-Jacobskerk. Dankzij de bewaard gebleven correspondentie is het mogelijk een beter zicht te krijgen op de discussie die aan de uiteindelijke toewijzing voorafging. Vermits de onderste drie registers, overeenkomend met twaalf panelen, volledig waren verdwenen, was een restauratieve ingreep hier noodzakelijk. Capronnier werkte een voorstel uit met de hulp van Van Leries, kerkmeester en archivaris van de kerk, waarbij een tekst op een cartouche onderaan in het glasraam zou worden ingewerkt. Zowel voor de datering van het glas als voor de tekst zelf baseerden ze zich op archivalia uit het kerkarchief. Bovendien waren enkele hoofden in die mate gebroken of waren er lacunes, dat ze niet meer konden worden ingewerkt in het glasraam. Waarschijnlijk op vraag van de kerkfabriek of in de persoon van Van Leries werden de authentieke hoofden gerecupereerd en samen met nog andere hoofden verwerkt in twee afzonderlijke panelen. Nu zijn ze getransformeerd tot

één paneel^[18]. De drijfveer voor het behoud van de oude glasstukken kwam zeker vanuit de Commissie maar ook vanuit de kerkfabriek. Onmiddellijk na de demontage begin april 1853 van de te behandelen panelen kwam Capronnier op 8 april naar Antwerpen om samen met Van Lierius de toestand van de panelen op te nemen. In een lijst met nummering van de panelen werden de te conserveren glasstukken geteld en vermeld. Ook na de restauratiebehandeling werd bij de financiële afrekening een lijst opgemaakt met de aantallen van de uiteindelijk vernieuwde stukken glas. Bij vergelijking van de verschillende documenten valt bovendien op dat uiteindelijk niet alle stukken die aanvankelijk bedoeld waren om vervangen te worden, ook daadwerkelijk werden vervangen. Slechts één reden kan hier aan de basis liggen: het fundamentele besef van het behoud van de glasstukken ten voordele van de authenticiteit van het glas.

Capronnier restaureerde tussen 1871-1873 de Kroning van Maria (circa 1475) uit de Sint-Gummaruskerk in Lier^[19]. Van de 41 panelen waren er slechts achtentwintig gedeeltelijk of volledig bewaard. Om de nieuwe panelen niet te veel te laten opvallen, bracht Capronnier op verschillende nieuwe stukken geschilderde breukkloden aan om de illusie te geven dat ook deze stukken al gebroken en hersteld waren geweest. Hierdoor vielen de volledig nieuw gemaakte panelen niet op tussen de oude panelen. Op deze techniek kwam vanuit de Commissie aanvankelijk kritiek maar dankzij Capronniers toelichting werd deze werkwijze toch goedgekeurd. Tijdens de Eerste Wereldoorlog raakte het raam beschadigd en het werd pas in 1930 door het Gentse atelier Ladon gerestaureerd. Van die ingreep bleven twee soorten restauratietekeningen bewaard op ware grootte, paneel per paneel. Ze worden bewaard op het KADOC. Op de ene tekening is de glaszchildering weergegeven en zijn in het rood de door Capronnier geschilderde breukkloden aangeduid. De andere tekening toont het loodnet en de opgelopen beschadigingen. Breuken in het glas en lacunes zijn in detail aangeduid.

In tegenstelling tot Capronnier restaureerden Pluys en Bethune slechts enkele historische ramen. Pluys verving nagenoeg alles, wat hem allicht door de leden van de Commissie kwalijk werd genomen. De 17^{de}-eeuwse glazen in de kapel van het Sint-Elisabethgasthuis in Antwerpen werden door hem 'gerestaureerd', lees vernieuwd of gereconstrueerd. Hij kreeg bijgevolg geen restauraties meer toevertrouwd. Ondanks de zeer nauwgezette en wetenschappelijk onderbouwde restauraties die onder de leiding van Bethune gebeurden, werden hem maar weinig restauraties van glasramen toevertrouwd. Zijn opvolger Arthur Verhaegen voerde rond 1880 de restauratie uit

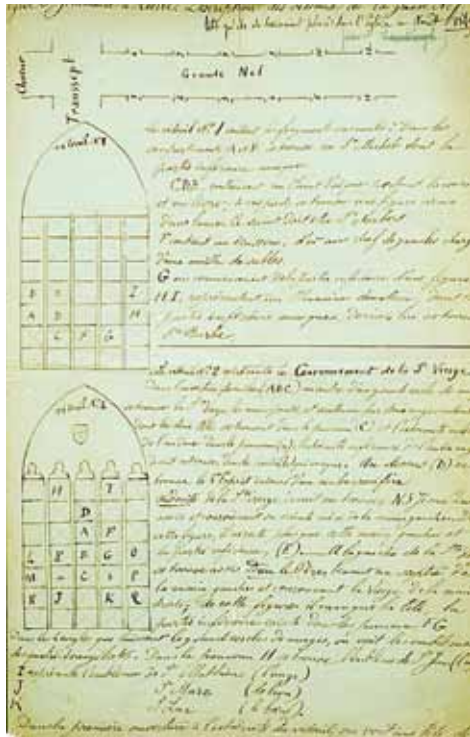
van het Genesisraam (1408-ca. 1450) in de Sint-Martinusbasiliek van Halle op het moment dat Bethune ondanks de overname door Verhaegen nog de dagelijkse leiding had in de atelier^[20]. Het streven naar het maximaal behoud en authenticiteit is hier markant. Om de nieuwe kalibers niet uit te toon te laten vallen met de sterk gecorodeerde 15^{de}-eeuwse stukken, werd de corrosie geschilderd op het nieuwe glas.

Het streven naar authenticiteit is niet altijd verbonden met oude glazen. Ook bij recentere projecten is dit een dwingende vraag. De Antwerpse Sint-Walburgakerk werd in de jaren dertig nieuw gebouwd naar ontwerp van Van Reeth. Aan de inventieve en modernistische ontwerper Eugene Yoors werd gevraagd een programma te maken voor de beglazing van het hele gebouw. Boven, links en rechts van het altaar waren in de hoogte raamopeningen voorzien die zouden ingevuld worden met figuratief gebrandschilderd glas. In het schip was een eenvoudiger ontwerp voorzien. Het klimaat waarbinnen Yoors werkte is typerend voor de productie van het gebrandschilderd glas vanaf de jaren dertig van de 20^{ste} eeuw. Toen voerden de glazeniersateliers ontwerpen uit van onafhankelijk van hen werkende kunstenaars. Zo voerden de ateliers Wouters, Colpaert en Calders ontwerpen uit voor Yoors. De gebrandschilderde glazen voor de kapel in Heverlee bijvoorbeeld kwamen tot stand in het Brusselse atelier Colpaert.

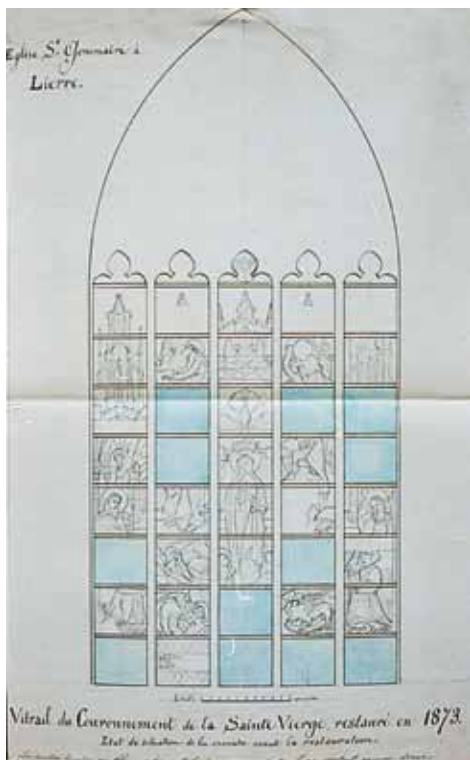
Vandaag geeft het glasensemble in de Sint-Walburgakerk een weinig authentieke aanblik. Dit heeft verschillende oorzaken. Een deel van de oorspronkelijke glasramen ging verloren bij bombardementen op het einde van de Tweede Wereldoorlog. Bij het herstel werd wel gebruik gemaakt van het oorspronkelijk iconografische programma, doch de kleurstelling week lichtjes af van de oorspronkelijke kleurintensiteit. Mede dankzij de bewaard gebleven tekeningen vormden de restauratiewerken na de Tweede Wereldoorlog geen grote problemen. Toch zijn er wezenlijk een aantal kleurverschillen doorgevoerd waardoor de authentieke sfeer nu ontbreekt. Het raam boven het altaar mist de warme kleuren die zo typerend zijn in het oeuvre van Yoors. De oorzaak van deze verschuiving is terug te voeren tot de wijze van uitvoeren. Initieel waren tal van stukken individueel gedoubleerd. Bij de reconstructie heeft Wouters de volledige panelen van het raam boven het altaar gedoubleerd door er eenvoudig een glasplaat achter te zetten. De bovenste laterale ramen van Yoors zijn wel kaliber per kaliber gedoubleerd. De onderste ramen zijn van de hand van Leon Vingerhoet. Tijdens het herloden van de glazen in het schip in 1976 werden de oorspronkelijk uit één stuk bestaande glasplaten vervangen door glas-in-loodpanelen met kalibers in



Glasraam voorstellend de Kroning van Maria (circa 1475) in de zuidelijke zijbeuk van de Sint-Gummaruskerk in Lier (foto O. Pauwels)



Description des vitraux de la grande Nef tels qu'ils se trouvaient placés dans l'église en Août 1849; beschrijving uit 1849 van alle historische glazen in de Lierse Sint-Gummaruskerk opgemaakt door J.B. Capronnier (Kerkarchief Sint-Gummarus, Lier: 42/10/1)



Capronnier inventariseerde nauwkeurig de toestand vóór de eigenlijke restauratieve ingreep op een restauratietekening op schaal: Vitrail du Couronnement de la Sainte Vierge, restauré en 1873. Etat de situation de la verrière avant la restauration. De nog overgebleven gebrandschilderde panelen werden figuratief weergegeven terwijl de lacunes in het blauw werden ingekleurd (Kerkarchief Sint-Gummarus, Lier, 42/10/1)

pasteltinten. Van authenticiteit is hier nu absoluut geen sprake meer.

Architecte Monique Stoop bereidt op dit ogenblik de plannen voor van de toekomstige restauratie en renovatie van de kerk. De glasramen werden onderzocht door collega Carola Van den Wijnngaert. De opdrachtgever en de openbare besturen keurden het voorstel goed om de kleurstelling van de glazen in de noordelijke en zuidelijke wand van het schip te herstellen^[21]. Dit betekent concreet dat de glas-in-loodpanelen met grillige geometrische en pastelkleurige invulling zullen vervangen worden door grote glazen platen in lichtgeel glas. Als basis golden hier oude foto's, bewaard in het kerkarchief, waarop de verdeling van de laterale ramen te zien is. Dankzij deze ingreep zal de authentieke sfeer in zekere mate kunnen worden teruggebracht. Voor de overige ramen zijn de originele ontwerpen van Yoors bewaard gebleven in de nalatenschap van Jan Wouters. Toch geeft de recentere uitvoering een andere kleurintensiteit dan de oorspronkelijke. Deze gegevens zijn wel interessant voor de reconstructie van de restauratiegeschiedenis van het glaspatrimonium in de Sint-Walburgakerk.

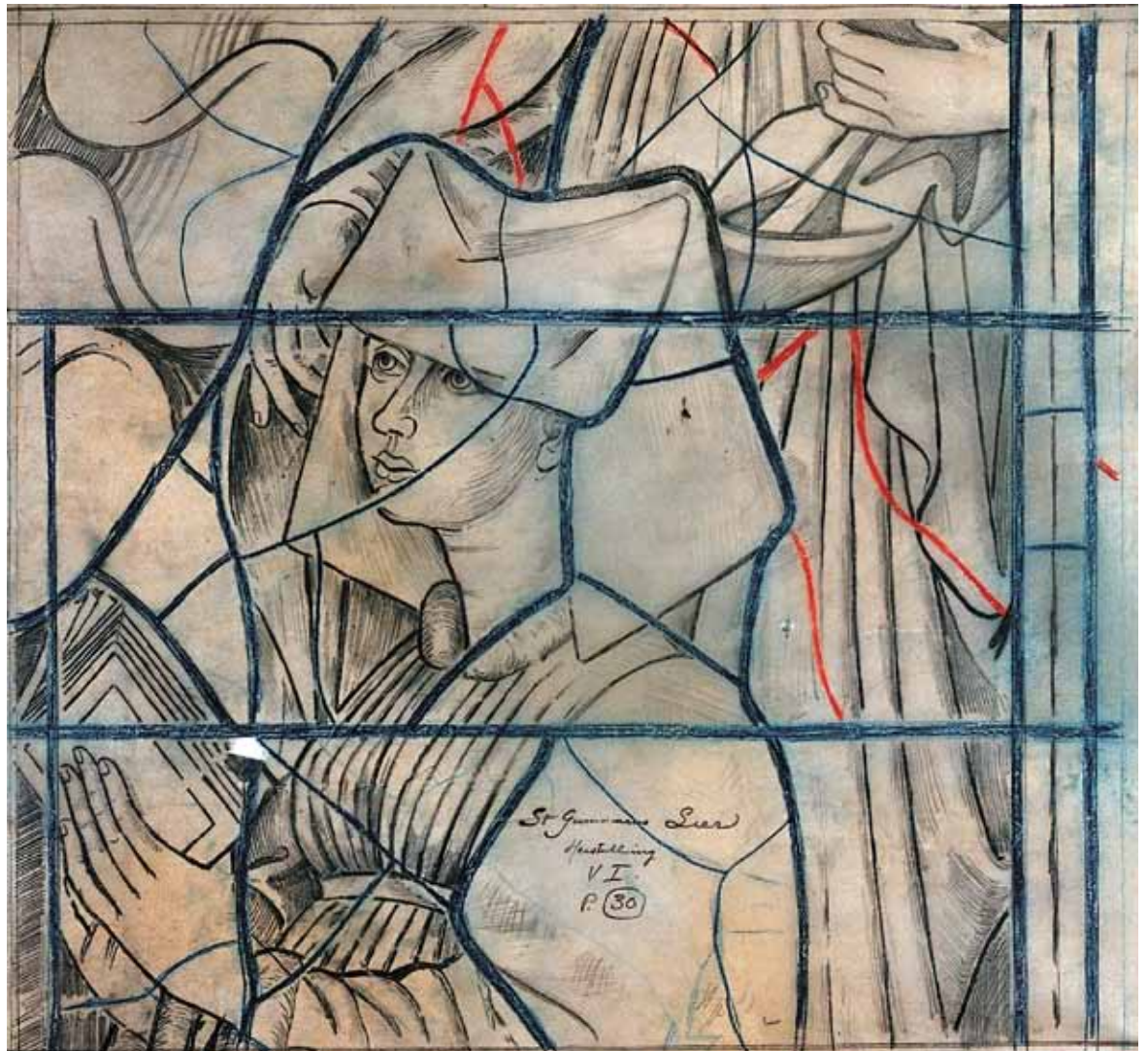
Uit deze voorbeelden blijkt dat het niet eenvoudig is om een eenduidig antwoord te geven op de vraag: hoe authentiek zijn glasramen? Het is alleen dankzij een doorgedreven, nauwkeurig en gedetailleerd onderzoek dat een beeld kan gevormd worden van de authenticiteit van glazen. Het hoeft geen betoog dat een onderzoek na demontage uit het kerkgebouw zoveel meer aanbrengt in de kennis van het glas, met name over de toegepaste technieken en materialen, de materiële toestand van het glas en de glasschildering en uiteindelijk over de datering van alle glasstukken. Elk glasraam dat wordt onderzocht bij een beperkte of uitgebreidere conservatiebehandeling, geeft stilaan zijn geheimen prijs, enerzijds doordat de dateringsschema's die in het verleden werden opgemaakt kunnen worden aangepast en bijgewerkt, maar anderzijds ook op het vlak van zijn authenticiteit.



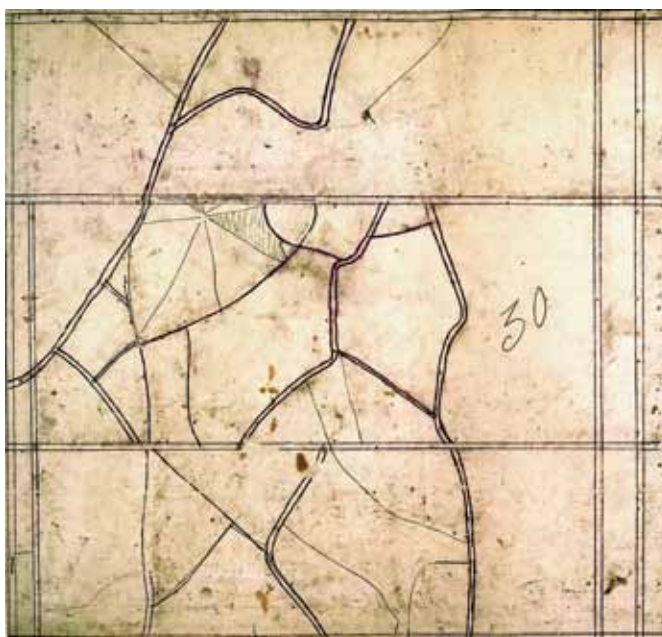
Detail van het Kroningsraam met de schenkster en haar patroon de heilige Barbara (foto O. Pauwels)



Sinds de foto-opname uit 1959 heeft het glas-raam aan leesbaarheid ingeboet. De oorzaak hiervan is voornamelijk de aangroei van corrosie op de 15de-eeuwse glasstukken (foto KIK, B180280)



Restauratietekening (ware grootte) van paneel 3^e (paneel 30 volgens de nummering van Ladon) naar aanleiding van de restauratie Ladon in 1930 van het glas de Kroning van Maria. De rode lijnen wijzen op de geschilderde breukloden die terug gaan tot de restauratiecampagne Capronnier (Leuven, Kadoc, archief Gustave Ladon) (foto O. Pauwels, repro Kadoc)



Loodnettekening (ware grootte) van paneel 3^e van Ladon met aanduiding van ondermeer de breuken in het glas. De smalle lijnen komen in het algemeen overeen met de breukloden in het glasraam (Leuven, Kadoc, archief Gustave Ladon) (foto O. Pauwels, repro Kadoc)

NOTEN

(1) Het *Corpus Vitrearum Medii Aevi* werd opgericht in 1952 door het Internationaal Kunsthistorisch Comité. In België en het merendeel van de Europese landen werd hiertoe de aanzet gegeven door de demontage tijdens de Tweede Wereldoorlog van historisch waardevolle glasramen.

Hierdoor konden de glazen grondig bestudeerd worden.

Aanvankelijk stelde het Corpus zich tot doel om het glasramenpatrimonium chronologisch te inventariseren tot circa 1520. In 1975 werd beslist tot een uitbreiding met de 16de en 17de-eeuwse glazen. De laatste tijd wordt geopteerd om ook het 19de en 20ste-eeuwse glaspatrimonium hierin op te nemen.

Zie ook MANDERYCK M., *Het kunsthistorisch onderzoek van de monumentale glasschilderkunst in Vlaanderen*, in *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, vol. 34, 2005, p. 175-193.

(2) In de reeks van het Corpus verschenen voor ons land reeds de volgende delen: HELBIG J., *Les vitraux médiévaux conservés en Belgique*, 1200-1500, Brussel, 1961; HELBIG J., *Les vitraux de la première moitié du 16ième siècle conservés en Belgique. Anvers et Flandres*, Brussel, 1968; HELBIG J. en VANDEN BEMDEN Y., *Les vitraux de la première moitié du 16ième siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg*, Gent/Ledeberg, 1974; VANDEN BEMDEN Y., *Les vitraux de la première moitié du 16ième siècle conservés en Belgique. Liège, Luxembourg et Namur*, Gent/Ledeberg, 1981; VANDEN BEMDEN Y., *Les vitraux de la première moitié du 16ième siècle conservés en Belgique. Province de Hainaut. Fascicule I: La collégiale Sainte-Wandru Mons*, Namur, 2000.

(3) RAMBAUT A., *Kunsthistorisch onderzoek en datering. Drie 16de-eeuwse glazen NV, NVI, NVII*, 2003-2004 (onuitg. onderzoeksdossier).

(4) Claes Mathysen is sinds 1518 als *glasmakere* ingeschreven in de *Liggen* van de Antwerpse Sint-Lucasgilde. Hierna vermelde artikels gaan dieper in op de Hoogstratense glazen: HELBIG J., *De Schilders der Glasramen van Hoogstraten*, in de *Hoogstratense Oudheidkundige Kring (HOK)*, 1948, p. 77-93; LAUWERYS J., *Claes Mathys en Mathys Claes*, in *HOK*, 1948, p. 94-100; LAUWERYS J., *Op zoek naar Glasraamfragmenten van Hoogstraten*, in *HOK*, 1948, p. 101-114; BELTJES P.J.W., *De Culemborgse "glasmaker" Antonis Evertszoon, vervaardiger der zeven Sacramentsramen in de choorabsis der St. Catharinakerk te Hoogstraten*, in *HOK*, 1948, p. 115-131; LAUWERYS J., *Archiefbronnen voor de Studie der Glasramen (1525-1669)*, in *HOK*, 1948, p. 132-145; HELBIG J., *Les auteurs des verrières d'Hoogstraten*, in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, Antwerpen, jg. XVIII, 1949, 1/2, p. 35-51; ERNALSTEEN J., *Hoogstraatse Glazeniers*, in *HOK*, 1951, p. 93-101.

(5) Voor het archivalisch onderzoek werden volgende archieven geëxperpeerd: Archief Koninklijke commissie voor monumenten en landschappen (Antwerpen): dossier nr. A046: Hoogstraten: briefwisseling vanaf 1837 tussen de Commissie en de gouverneur, opdrachtgever en uitvoerders; Provinciaal Archief Antwerpen; plannenarchief Koninklijke commissie voor monumenten en landschappen (Brussel); Koninklijke Musea voor kunst en geschiedenis in Brussel: kartons restauratie Capronnier; voor oude foto's: fototheek Koninklijk instituut voor het kunstpatrimonium in Brussel; kerkarchief stadhuis van Hoogstraten, 19de en 20ste eeuw; stedelijk archief 19de en 20ste eeuw; Katholiek

Documentatiecentrum Leuven: archief Capronnier, enkele tekeningen uit atelier Crickx bewaard in Kaarten en Plannenarchief Dobbelaere-De Lodder.

(6) HELBIG J., *De Schilders der Glasramen van Hoogstraten*, in *HOK*, 1948, p. 88.

(7) LAUWERYS J., *De kerk van Hoogstraten, dl. II*, in *HOK*, 1972, p. 249-250.

(8) Na de bouw van de kapel Onze-Lieve-Vrouw-der-Bevrijding (Brussel, Sint-Michielskathedraal) lieten politieke figuren er vier glasramen plaatsen die ontworpen werden door Theodoor Van Thulden (1606-1669) en uitgevoerd door glasschilder Jan De Labaer (1603-1668). Leopold-Willem, gouverneur der Nederlanden, liet in 1654 een glas plaatsen, zijn broer Ferdinand III in 1656, Leopold I (zoon van Ferdinand) in 1658 en in 1663 geplaatst glas toont Albrecht en Isabella. VANDEN BEMDEN Y., FONTAINE-HODIAMONT C. en BALIS A., *Cartons de vitraux du XVIIe siècle. La cathédrale Saint-Michel*, Bruxelles, 1994; VANDEN BEMDEN Y., *De historiek van de glasramen. De oude glasramen (16de en 17de eeuw)*, in LECOCQ I., *De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie*, Brussel, 2005, p. 47-99.

(9) BOGTMAN R.W. (red.), *Glans der Goudse glazen*, Zeist, 1990; VAN HARTEN-BOERS H. en VAN RUYVEN-ZEMAN Z., m.m.v. COEBERGH-SURIE C. en JANSE H., *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda, The glazing of the clerestory of the choir and of the former monastic church of the Regulars*, Amsterdam, 1997; VAN ECK X., COEBERGH-SURIE C. en GASTEN A., *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda. Dirck and Wouter Crabeth*, Amsterdam, 2002; VAN RUYVEN-ZEMAN Z., *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda, 1556-1604*, Amsterdam, 2000; DE GROOT W. (red.), *The seventh window. The King's window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Hilversum, 2005.

(10) Vermits 87 historische glasramen reeds met staats-toelagen door het atelier Capronnier (François Capronnier werd in 1839 opgevolgd door zijn zoon Jean-Baptiste) waren gerestaureerd, eiste de staat een deponering van de restauratietekeningen in de Koninklijke musea voor kunst en geschiedenis (KMKG Brussel). Het gaat hier onder andere om glasraamensembles uit de Brusselse kathedraal, de Sint-Catharinakerk in Hoogstraten en de Sint-Gummaruskerk in Lier. De restauratiekartons voor het Lierse Kroningsraam zijn evenwel niet bewaard gebleven. *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, Brussel, 1868, p. 321-326.

(11) Het fonds atelier Pluys (Leuven, KADOC, archief Pluys) bevat ontwerptekeningen van het atelier Pluys voor nieuwe glasramen in de Mechelse Sint-Romboutskathedraal. Er is eveneens een plaatsingslijst bewaard.

(12) Tal van restauratietekeningen van glasramen in de Sint-Gummaruskerk van Lier en een plaatsingslijst uit het atelier Ladon bleven bewaard.

(13) Het KADOC herbergt archieven van de ateliers Pluys in Mechelen, Coucke in Brugge, op microfilms van het atelier Bethune-Verhaegen-Casier in Gent, Dobbelaere-Delodder in Brugge, Ladon in Gent, Roderburg in Brugge, Yoors in Antwerpen, Van de Broek in Antwerpen, Wouters in Antwerpen en Ganton in Gent. De inventaris van de glazeniersarchieven is terug te vinden op de website van het KADOC op de volgende link: www.Kadoc.kuleuven.be/nl/coll/coll_arte.php

(14) De foto's uit kerkelijke context zijn via het internet ontsloten en kunnen via de website van het KIK worden bekeken: www.kikirpa.be/www2/wwwopac/nl/object.html

(15) LECOCQ I., *Het voorbereidende werk voor en de opvolging van de conservatie-restauratie van de glasramen*, in LECOCQ I. (red.), *De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, Conservatie en Restauratie* (Scientia Artis, 2), Brussel, 2005, p. 175-204. VAN DEN WIJNGAERT C. en BERCKMANS W., *De conservatie- en restauratiebehandeling. De vijf 16^{de}-eeuwse glasramen van het hoogkoor*, in LECOCQ I. (red.), *De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, Conservatie en Restauratie* (Scientia Artis, 2), Brussel, 2005, p. 247-273; VAN DEN WIJNGAERT C., *Lacuneproblematiek bij gebrandschilderd glas*, in BUYLE M. (ed.), *De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie* (Postprints van de Internationale BRK-APROA studiedagen, 3), Brussel, 2007, p. 49-54.

(16) Jean-Baptiste Capronnier restaureerde vanaf 1837 voor meer dan negentig procent van de historische glazen in ons land. Aanvankelijk werden veel gebroken glasstukken vervangen door nieuwe, maar rond 1840 werd deze werkwijze onder invloed van druk vanuit de Commissie gewijzigd en werd een conserverende aanpak toegepast. De volgende grote ensembles werden er gerestaureerd: Sint-Michielskathedraal in Brussel, Sint-Jacobskerk en Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Antwerpen, Sint-Catharinakerk in Hoogstraten, Sint-Gummaruskerk in Lier e.a. Bibliografische referenties waarin informatie over leven en werk van François (1779-1853) en Jean-Baptiste Capronnier (1814-1891) aan bod komt: LEVY E., *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique avec planches de J.B. Capronnier peintre verrier de Bruxelles*, Brussel, 1862; *Exposition Nationale de 1880, Peinture sur verre*, établissement de J.-B. Capronnier, Rue Rogier 251, Brussel, 1880; *Catalogue des livres anciens et modernes, vitraux peints, gravures, dessins, cartons de vitraux et objets divers appartenant à la succession de feu Monsieur Jean-Baptiste Capronnier à Bruxelles*, Brussel, 1892; HELBIG J., *Capronnier (François)*, in *Biographie Nationale*, 31, Brussel, 1961, kol. 168-169; ID., *Capronnier (Jean-Baptiste)*, in *op. cit.*, 31, Brussel, 1961, kol. 170-176; VAN CLEVEN J., *Le 19^{de} siècle*, in *Magie du verre* (tent.cat.), Brussel, 1986, p. 115-134; DE CROMRUGGHE D., *La renaissance de l'art du vitrail au 19^{de} siècle*, Brussel, 2000, p. 193-213; PAUWELS P., *Capronnier, François*, in *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 16, 2002, kol. 242-244; PAUWELS P., *Capronnier, Jean-Baptiste*, in *op. cit.*, 16, 2002, kol. 243-253.

(17) De toestand van de gebrandschilderde glazen in de Antwerpse Sint-Jacobskerk wordt grondig onderzocht tijdens de voorbereiding van een proefschrift over de 'Monumentale 17^{de}-eeuwse glasramen in Antwerpen' (Universiteit Gent). Dit gebeurt zowel archivalisch als materiaal-technisch. In het kerkarchief, het archief van de Commissie en het provinciaal archief is een uitgebreide correspondentie bewaard gebleven waaruit voorafgaandelijke discussies en de uiteindelijke besluitvorming kan gevolgd worden.

(18) Het paneel waarin gerecupereerde 16^{de}-en 17^{de}-eeuwse hoofden werden verwerkt, wordt bewaard in de Sint-Jacobskerk (foto's KIK M50172-M50177).

(19) RAMBAUT A., *Restauratiegeschiedenis van De Koning van Maria uit de Sint-Gummaruskerk te Lier. Proeve van confrontatie tussen het archivalisch en het materiaal-technisch*

onderzoek van het glasraam, Antwerpen, 1996 (onuitg. scriptie Conservatie en Restauratie Glas, Koninklijke academie schone kunsten Antwerpen)

(20) Een eerste neerslag van de resultaten van het vooronderzoek werden beschreven in RAMBAUT A. m.m.v. VAN DEN WIJNGAERT C., *15^{de}- en 17^{de}-eeuws glas-in-lood uit de doopkapel* (themanummer rond restauratie van de Sint-Martinusbasiliek te Halle), in *M & L*, jg. 15, nr. 6, 2000, p. 31-40.

(21) In het kader van de voorbereidingen voor de restauratie van de Sint-Walburgakerk werd in 2007 een vooronderzoek van de glasramen uitgevoerd door Carola Van den Wijngaert.

QUEL EST LE DEGRÉ 'D'AUTHENTICITÉ' DES VITRAUX HISTORIQUES? SOURCES POUR L'ÉTUDE DE L'HISTOIRE DE LA RESTAURATION.

MALGRÉ L'ENTRETIEN ET LES RÉPARATIONS ET RESTAURATIONS, SOUVENT VIEILLES DE PLUSIEURS SIÈCLES, IL SEMBLE QUE LES VITRAUX AIENT CONSERVÉ LEUR ASPECT D'ORIGINE, BIEN ENTENDU NON PAS DANS LEUR ÉTAT MATÉRIEL D'ORIGINE, MAIS BIEN DANS LEUR ASPECT VISUEL.

GRÂCE À UNE RECHERCHE ANALYTIQUE ET DÉTAILLÉE IL EST CEPENDANT POSSIBLE DANS BIEN DES CAS DE RETROUVER L'AUTHENTICITÉ DES VITRAUX HISTORIQUES QUI ONT ÉTÉ CONSERVÉS. UNE CONNAISSANCE APPROFONDIE DES TECHNIQUES ANCIENNES (DONT LES DIFFÉRENCES DES MÉTHODES DE FABRICATION, DU DÉCOUPAGE ET DE LA PEINTURE DU VERRE) EST À CET EFFET PLUS QUE NÉCESSAIRE.

CONCERNANT LES RESTAURATIONS ANCIENNES NOUS SOMMES, DANS LE MEILLEUR DES CAS, INFORMÉS PAR LES ARCHIVES. POURTANT L'INTERPRÉTATION DE CELLES-CI EXIGENT QUELQUE PRUDENCE. MÊME LA DATATION DU VERRE NE NOUS RENSEIGNE PAS TOUJOURS DE MANIÈRE DÉFINITIVE SUR L'ANNÉE DE SA CRÉATION. AINSI, UN VITRAIL DU CHŒUR DE L'ÉGLISE SAINTE-CATHERINE À HOOGSTRATEN AVAIT ÉTÉ DATÉ DE 1571. MAIS LA COMPARAISON DE LA STRUCTURE STYLISTIQUE DES VITRAUX VOISINS, DATÉS DE 1528 PERMET DE REVOIR CETTE DATATION. DE PLUS IL S'EST AVÉRÉ QUE L'ANNÉE 1571 AVAIT ÉTÉ APPORTÉE SUR UN MORCEAU DE VERRE PLUS ANCIEN D'UN VITRAIL DONT LA PEINTURE D'ORIGINE AVAIT ÉTÉ ENLEVÉE ET REMPLACÉE PAR UNE NOUVELLE.

SEULS DANS QUELQUES RARES CAS LES CARTONS D'ORIGINE ONT ÉTÉ CONSERVÉS. C'EST LE CAS DES CARTONS DATÉS DU 17^{ÈME} SIÈCLE DE QUATRE VITRAUX DE LA CHAPELLE DU SAINT SACREMENT DE LA CATHÉDRALE SAINT-MICHEL À BRUXELLES, RÉALISÉS PAR JAN DE LABAER, D'APRÈS UN PROJET DE THEODOOR VAN THULDEN.

LA PLUS GRANDE COLLECTION DE CARTONS AU MONDE SE TROUVE DANS LA SINT-JANSKERK À GOUDA (PAYS-BAS). ON Y CONSERVE DES CARTONS DU 16^{ÈME}

-17^{IÈME} SIÈCLES QUI ONT ÉTÉ UTILISÉS SYSTÉMATIQUEMENT POUR L'EXÉCUTION DES TRAVAUX DE RESTAURATION. C'EST PRÉCISÉMENT CETTE VUE HISTORIQUE SELON LAQUELLE LA CONSERVATION DES CARTONS CONSTITUE UNE AIDE EFFECTIVE POUR DE FUTURS TRAVAUX DE RESTAURATION QUI EST À LA BASE DE LEUR CONSERVATION.

DANS NOTRE PAYS LA PLUPART DES VITRAUX ANCIENS ONT ÉTÉ RESTAURÉ PAR L'ATELIER BRUXELLOIS CAPRONNIER. DÈS LA FONDATION DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS (1834) IL A BÉNÉFICIÉ D'UNE GRANDE CONFIANCE. LA DOCUMENTATION DES RESTAURATIONS SE FAISAIT DE MANIÈRE TRÈS DÉTAILLÉE SUR DES DESSINS GRANDEUR NATURE.

NOMBRE DE CES CARTONS DE RESTAURATION DE LA PÉRIODE 1840-1868 ONT ÉTÉ LÉGUÉS AUX MUSÉE ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE À BRUXELLES.

AVANT LA REMISE EN PLACE DES VITRAUX HISTORIQUES APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE, CEUX-CI ONT ÉTÉ D'ABORD RESTAURÉS. IL EST ÉVIDENT QUE LE CONTRÔLE SÉVÈRE EXERCÉ PAR LES MEMBRES DE LA COMMISSION ROYALE PERMET DE METTRE L'ACCENT SUR LE RESPECT DE L'AUTHENTICITÉ DES VITRAUX. EN FONCTION DE CE CRITÈRE, DES TECHNIQUES SPÉCIFIQUES ONT VU LE JOUR.

AUJOURD'HUI TOUT EST FAIT POUR QUE, AU COURS DES TRAITEMENTS DE CONSERVATION ET DE RESTAURATION, LA SAUVEGARDE ET L'AUTHENTICITÉ DES VITRAUX SOIENT RESPECTÉES AU MAXIMUM.

RETROUVER UN IDÉAL PERDU? LA RESTAURATION DES SGRAFFITES DE L'HÔTEL VEUVE CIAMBERLANI | CLAIRE FONTAINE

L'HOTEL CIAMBERLANI DE PAUL HANKAR

L'hôtel veuve Ciamberlani, construit en 1897, figure au rang des très belles façades du paysage art nouveau bruxellois. Il est situé rue Defacqz, à côté de l'avenue Louise: large avenue arborée, créée par Léopold II dans une politique de grands travaux, afin de moderniser la ville tout en répondant à la fulgurante avancée démographique d'une capitale en pleine expansion. Les nouveaux quartiers entourant cet axe reliant la ville au bois de la Cambre, étaient prisés par une bourgeoisie riche dont les plus progressistes vont encourager l'émergence d'une architecture nouvelle leur permettant d'exprimer leur individualité et leur goût pour l'art. C'est ainsi que la veuve Ciamberlani commanda à l'architecte Paul Hankar cette vaste demeure pour son fils Albert, peintre idéaliste.

Sur une parcelle de onze mètres de large, Hankar crée un hôtel à front de rue entre mitoyens. Le vocabulaire formel utilisé dans la construction de la façade est inédit. En effet, Hankar utilise des ressources limitées et met en valeur des maté-

riaux divers tels que la brique, la pierre, le métal, le bois vernis et le sgraffite polychrome. Malgré une structure plutôt sobre et rigoureuse on retrouve dans la façade une liberté particulière dans les oppositions de symétries et asymétries ainsi que dans la forme et la division des fenêtres. Les moyens et les matériaux mis en œuvre sont favorables à une forme de vulgarisation et connaîtront une vogue à travers la Belgique et l'Europe durant une cinquantaine d'années. Prenons pour exemples la maison du peuple à Anvers (Volkstraat 40), construite en 1901 et la maison Cauchie (rue des Francs 5) à Etterbeek, construite en 1905, qui intégreront elles aussi de grands sgraffites comme composante architecturale et non purement décorative.

Trente ans après la construction de l'hôtel, en 1927, l'architecte Adrien Blomme réalisera d'importantes modifications à ce témoin majeur de l'architecture de Hankar. Cette modernisation complique aujourd'hui considérablement la restauration du bâtiment dans son ensemble, car privilégier le travail de Hankar se fait difficilement sans perdre les transformations de Blomme. Dans ce qui nous est exposé à la rue, on peut observer dans le bas l'apparition d'un garage et le remplacement de la porte d'entrée ainsi que des ferronneries.

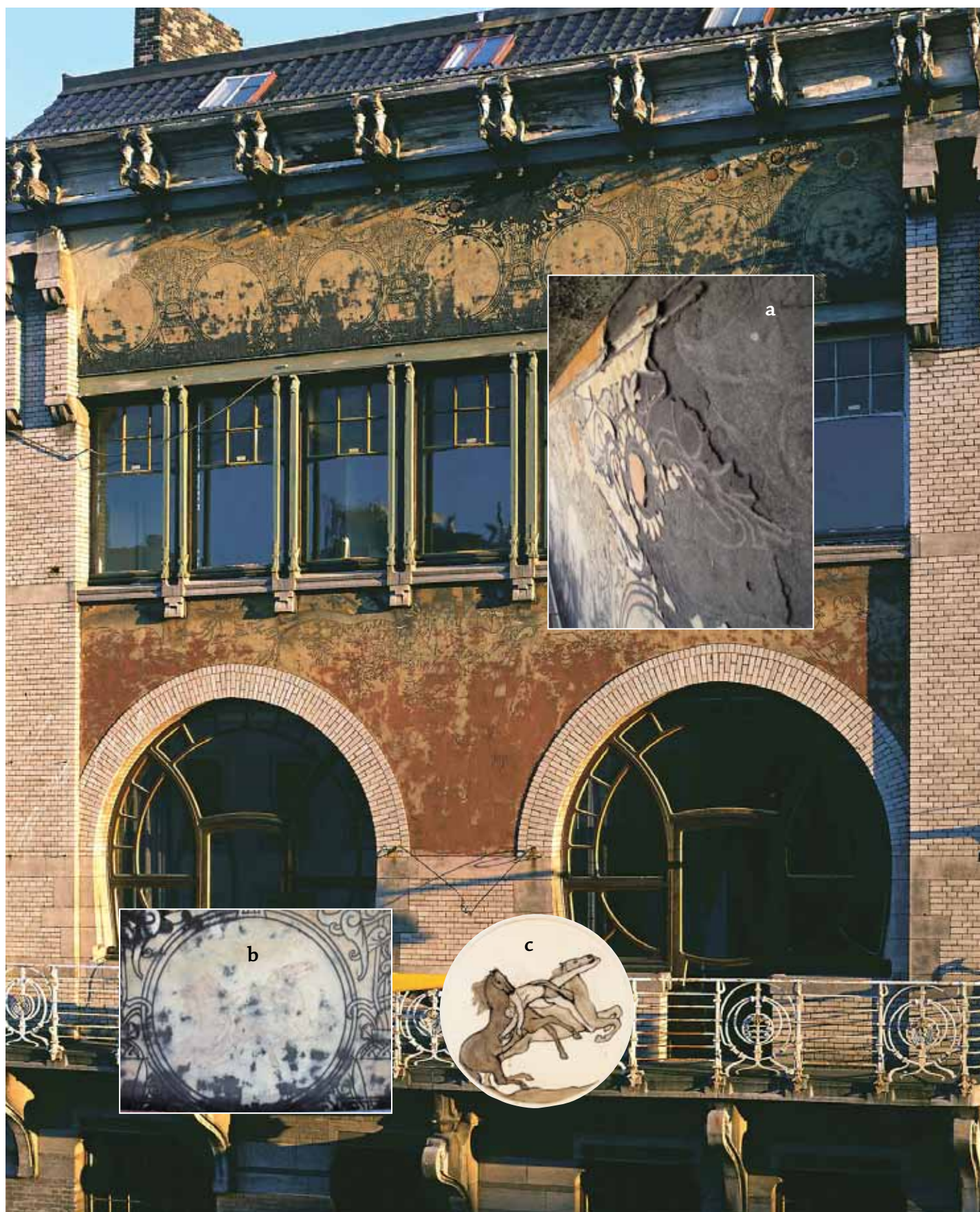
HISTOIRE DES SGRAFFITES

La splendeur initiale de la façade s'est perdue également par l'altération rapide des sgraffites, laissant apparaître des enduits rouges et noirs. Image à laquelle les passants s'étaient familiarisés depuis longtemps. Pour mieux comprendre cette dégradation il est utile de rappeler les matériaux constitutifs de ces sgraffites. Ils sont installés dans des zones de remplissage de la façade correspondant à un parement d'appui en brique sur lesquels vient un système multicouche de mortiers recevant des teintes différentes.

Ces couches successives peuvent s'observer dans les zones dégradées. Les deux premières applications d'enduit servent à l'accrochage et au redressement du mur et contribuent à une bonne régulation de l'humidité. Elles sont colorées dans la masse et sont composées de sable, de chaux hydraulique, de trass, de poils d'armature et de matière colorante dans des proportions variables. Pour le sgraffite du haut, à traits noirs, la charge colorante est du charbon. C'était une formule courante et une cause de dégradation de beaucoup de sgraffites. Pour le sgraffite du bas, la sous-couche est rouge par l'utilisation de l'oxyde de fer. Sur ce qu'on appelle le corps d'enduit, viennent ensuite deux passes, dont la dernière est un enduit pâle. C'est l'enduit de finition. Protecteur et décoratif, c'est lui qui recevra les



L'hôtel veuve Ciamberlani en 1906 (© KIKIRPA)



Les sgraffites en mai 2006 • a) Les couches successives d'enduit, visibles dans une zone dégradée • b) Restes de la peinture illustrant les juments de Diomède • c) Projet de Albert Ciamberlani (coll. commune de Woluwé-Saint-Pierre) (photo O. Pauwels)

incisions de traits de contour des motifs et la polychromie. Il est à base de sable et de chaux aérienne. Les contours des dessins sont donc gravés dans l'enduit de surface, durant sa prise, laissant apparaître dans les incisions, la couche d'enduit sous-jacente colorée. A grande distance cela donne une fermeté au dessin bien plus grande qu'un contour tracé au pinceau. Pourtant, dans le sgraffite du haut nous retrouvons une simple peinture sans soulignement particulier: nous ne voyons aucun trait gravé dans les médaillons. Il s'agit donc de petits tableaux peints installés dans le sgraffite qui les entoure.

Si les sgraffites présentaient un état assez lamentable, le contour des dessins était soit connu, soit reconstituable par son caractère répétitif, soit documenté par des photos et avant-projets. Ce n'est donc pas ce qui nous inquiétait le plus. La grande question était plutôt de savoir comment restituer les couleurs pour lesquelles nous n'avions que peu de restes sur la façade avec comme unique document des sgraffites intacts: une photo noir et blanc du début du siècle.

Dès que l'option a été prise de restaurer les sgraffites dans une lecture globale, voulant s'occuper de l'impact esthétique de l'ensemble de la façade en tant que telle mais aussi en tant que partie du paysage urbain, il fallait que les sgraffites retrouvent une polychromie, et nous étions devant des inconnues. Pour pouvoir émettre des hypothèses, il fallait entamer un considérable travail de recherches et de documentation, comprendre ce que nous raconte cette façade et connaître mieux les acteurs à l'origine de sa création.

L'architecte Hankar est, avec Horta, pionnier d'un langage neuf où le décor n'est pas purement ornemental mais souligne différents éléments de l'architecture, autant extérieure qu'intérieure. Hankar ne recherche pas la structure spatiale, mais plutôt les ornements dessinés, la division des parois, le rapport des pleins et des vides ainsi que la polychromie des matériaux dans une économie de moyens plastiques. Outre sa rigueur de pensée et ses grandes qualités techniques dans la taille de pierre et le maniement du fer forgé, Hankar arrive à orchestrer l'intervention de multiples artistes au profit d'une logique globale d'un projet. Sur la façade de l'hôtel, il intègre la grande surface décorée par Albert Ciamberlani dans la dynamique architecturale. Autour des baies vitrées, Ciamberlani crée une allégorie décorative au carrefour des dominantes de son œuvre (symbolisme et idéalisme). Il adapte parfaitement le projet aux formes imposées par l'architecture. Il le rend indissociable de la façade et contribue à cet art total incarné dans les façades d'art nouveau.

En 1897, Ciamberlani est un artiste reconnu et en vogue. C'est sur la façade qu'il fait ses débuts comme décorateur et peintre monumental. Platonicien, il est un peintre des mondes idylliques et utopiques de la poésie arcadienne. Les poses des figures sont sans heurt et sans vivacité, réunissant souvent l'accord du travail et du repos, toujours dans le calme et la sérénité. Ciamberlani s'inscrit dans le courant idéaliste qui va s'attacher à la beauté spirituelle, à la beauté plastique, à la beauté technique. Il est intéressant -voire surprenant- de remarquer que les architectes d'art nouveau, rompant avec la tradition et les pastiches, se sont volontiers associés aux artistes idéalistes et leur univers figé, peuplé de références au monde antique.

Au centre, apparaît un poirier qui traverse le cycle des saisons. Des personnages doublent ce cycle par celui des âges de la vie. Du côté printanier, nous avons retrouvé des esquisses préparatoires de Ciamberlani qui semblent malheureusement plus être une mise en place qu'une proposition de couleurs. Du vieillard barbu personnifiant l'hiver, à gauche, aucune étude ne nous est parvenue. Au centre, c'est le feu de l'été et nous pouvons aussi y voir une lecture verticale: un enfant cueille des fleurs au pied d'un homme qui allume un flambeau à un autre. C'est le symbole de la transmission de la civilisation. Dans l'arbre se trouvent deux paons, symbole de pérennité. L'homme est évoqué dans son aspect éternel, tout comme la nature avec ses cycles éternellement recommencés. Dans le fond se distinguent des ruches et des épis de blé. Notons que la récolte du blé était déjà le sujet présent dans un projet antérieur au définitif.

Sur le panneau du haut de la façade, on distingue des scènes de combats d'animaux alternant avec des scènes inspirées par la mythologie classique. Le troisième, le cinquième et le septième tableau semblent faire référence à deux des douze travaux d'Héraclès. Ces scènes sont connues grâce aux anciennes photos mais aussi par la collection de la commune de Woluwé-Saint-Pierre qui possède les magnifiques projets à taille 1/1 de ces médaillons. Le sixième travail est celui où Héraclès extermine à coup de flèches les oiseaux du lac Stymphale. Le huitième travail: les quatre juments de Diomède, roi de Thrace, se nourrissent de chair humaine. Héraclès les capture et les apaise en leur donnant Diomède à dévorer. Ces illustrations de combats vont suggérer une idée morale faisant partie des concepts des idéalistes: l'illustration du combat des forces archaïques repoussées par la modernité, un thème qui sera également couramment exploité par les adeptes de l'art nouveau. Si les lavas de Woluwé sont à peine bi-chromes, une étude préparatoire se trouvant à Beveren, réalisée à l'huile, nous

montre des couleurs. Ces couleurs-là n'ont pas été retrouvées sur la façade. Un avant-projet de Ciamberlani présente une frise avec des personnages à l'endroit de la bande aux grands médaillons et tournesols. Ce projet sera abandonné et aucune trace n'est à présent connue pour la composition entourant ces médaillons. Le style en est, par ailleurs, complètement différent et relève de l'arrangement décoratif.

ADOLPHE CRESPIN ET LES SGRAFFITES

En 1897, Adolphe Crespin est le collaborateur obligé de Paul Hankar qui inclura des sgraffites à réaliser par Crespin dans ses façades de cette période. Crespin défendra cette technique avec véhémence contre les détracteurs tels que Cluysenaar qui mettaient fort en doute leur longévité. Brillant dessinateur ornementaliste, Crespin travaille comme peintre-décorateur, comme affichiste et il dirige son atelier de sgraffites. Il puise l'ornement aux sources de la nature, en la copiant, ensuite en l'arrangeant décorativement pour en faire le point de départ de toute une décoration. Crespin va être influencé par la peinture murale médiévale: couleur en aplat, rejet du trompe l'œil, sertis noirs. Mais il va aussi s'inspirer de l'art de l'estampe japonaise. Crespin autant que Ciamberlani, va, par ailleurs, s'intéresser à la conception des ombres de Puvis de Chavannes. Ce dernier adopte ce qu'on appelle le modelé plat. La lumière est comme diffusée de manière régulière et donne à toutes les parties claires de la composition les mêmes valeurs. Sur des grandes surfaces cela va rétablir le plan général du mur. Une étude stylistique de son travail nous fait aussi comprendre comment ses décors cherchent à ne pas écraser l'architecture et jouent souvent de la répétition des mêmes motifs, donnant une idée de symétrie et d'ordre.

En 1897, Crespin réalise le sgraffite de la rue de Parme, qui montre la même manière de styliser les fleurs et feuilles de tournesols qu'à l'hôtel Ciamberlani. Nous retrouvons ces mêmes tournesols sortant de grands vases sur l'affiche qu'il réalise pour l'exposition de l'Aréopage, début 1898. Ces données peuvent mener à la quasi certitude que Crespin est l'auteur de la frise entourant les médaillons. Ceci d'autant plus que, en 1899, Crespin et Ciamberlani collaborent pour les sgraffites de la villa Carpentier de Horta à Renaix. Crespin y exécutera les quatre panneaux d'après les projets de Ciamberlani. Il faut se rendre compte que réaliser des sgraffites était un métier à part entière et que si Ciamberlani est l'auteur des projets, un autre artiste a posé les sgraffites sur la façade. En effet, les projets perforés des médaillons présentent une double rangée de petits trous suivant les lignes de contour. Les pleins et les déliés des traits de pinceau de Ciamberlani



Détail du sgraffite de Crespin se trouvant rue de Parme à Saint-Gilles, dans L'Emulation, 1900, planche XIV



Détail de la lithographie de Crespin pour l'exposition de l'Aréopage (photo P. Louis)

ont pu être reproduits par système de poncif avec une précision à laquelle lui-même, en tant que peintre, n'aurait pas eu recours pour reporter ses propres dessins.

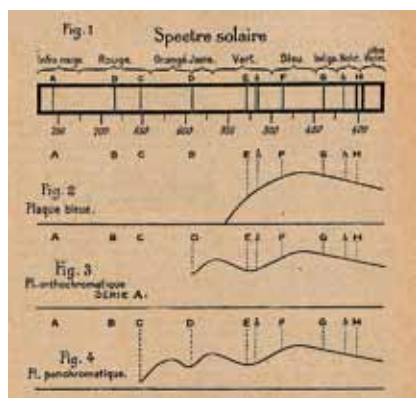
Si Crespin a réalisé le sgraffite de la façade, il n'est pas exclu qu'il ait influencé la gamme des couleurs. Il faut savoir que Ciamberlani est, après 1895, dans une phase de tons 'apaisés et neutres' qui évoluera ensuite, en 1897, vers sa période idéaliste qu'il qualifie lui-même d'incolore. Une exception sera la frise décorative qu'il réalise pour la salle à manger de son habitation rue Defacqz. Ici, contrairement à sa peinture assez monochrome dont se plaignent les critiques d'art de l'époque, il utilise des couleurs chaudes et soutenues usuelles dans l'art nouveau. Retrouvons alors Crespin à l'Ecole communale de la rue des Herkoliers à Koekelberg. Sa gamme de couleurs correspond à celle de la villa Carpentier à Renaix mais aussi à ce que nous avons pu retrouver sur la façade de l'hôtel Ciamberlani, c'est-à-dire



Détail de la frise de sgraffites de Crespin se trouvant rue des Herkoliers à Koekelberg

différentes ocres combinées avec des lavis de rouge et de la feuille d'or. Si l'univers pictural de Ciambertani n'est pas vraiment coloré, Crespin, lui, réalise des projets pouvant nous donner un esprit de travail. Renaix et Koekelberg serviront donc de modèle chromo-stylistique pouvant se combiner aux couleurs retrouvées sur la façade. Il restait à transposer la précieuse photo de 1906 en couleur.

Transposer des valeurs de gris d'une photo du début du 19^{ième} siècle en couleur est une chose très délicate. La photographie d'époque utilise des émulsions autrement sensibles que les émulsions panchromatiques, qui se sont généralisées à partir des années 20, lesquelles présentent une sensibilité chromatique proche de celle de l'œil.



Les inégales sensibilités des émulsions photographiques, dans Agenda Lumière-Jougla, Paris, 1923

Les plus anciennes émulsions noir et blanc, nommées les émulsions ordinaires -composées de sels d'argent en suspension dans de la gélatine- étaient incapables de traduire correctement les différentes intensités de teintes comme nos yeux les perçoivent. Elles étaient avant tout sensibles aux radiations du bleu et des ultraviolettes, c'est-à-dire aux plus fortes énergies physiques du spectre. La sensibilité au bleu surexposera facilement et un bleu deviendra donc un blanc ou un gris très clair, alors qu'un jaune, à nos yeux très brillant, se traduira par un gris presque foncé. S'il y a des différences dans les contrastes, il y a aussi des inversions de valeurs de gris dont il faut absolument tenir compte lors d'études à partir de documents anciens. Observez bien ce qu'il se passe au niveau de la pomme, des cheveux, du brocart. Il s'agit du même tableau, mais de différentes émulsions photographiques. Vers la fin du 19^{ième} siècle, le progrès a fait intervenir ensuite des colorants 'sensibilisateurs' dans les émulsions, qui vont servir de relais entre la lumière et les cristaux d'argent. On mettra également des filtres colorés près de l'objectif afin de favoriser



Photographie ordinaire / orthochromatique de La vierge à la pomme, diptyque de Martinus van Nieuwenhoven (© Musée Memling, Bruges)

le rendu convenable de certaines teintes, tout en retardant l'effet de la teinte complémentaire. On obtiendra les images orthochromatiques. La pellicule va répondre jusqu'à la gamme des verts et des jaunes. Les violets, bleus, verts et jaunes seront améliorés mais les oranges et les rouges resteront toujours dans des valeurs proches du noir.

A partir de ces notions de sensitométrie, pour recréer la situation de l'époque, le plus simple est de former une chambre noire numérique permettant d'agir séparément sur chaque couleur, lui imposant la luminance relative désirée dans une traduction vers les différentes valeurs de gris. Nous pouvons ainsi arriver à un modèle de conversion, permettant de simuler les anciennes photos noir et blanc dans leur sensibilité aux couleurs. La démonstration serait assez spectaculaire en présence de rouge et de bleu ou bien en opposant une émulsion ordinaire à l'actuelle panchromatique. Mais ce qui nous intéresse ici est de voir ce que donne une émulsion orthochromatique comme celle qu'on devait trouver en 1906. Nous avons alors réalisé des projets pour la mise en couleurs des sgraffites, mêlant les données que nous avons. Nous les avons monté virtuellement, par procédé informatique, dans une photo de la façade, pour voir s'ils 'fonctionnaient' dans l'ensemble. Nous les avons ensuite



| Photographie panchromatique du même diptyque



Montage virtuel du projet dans la façade

converti en image orthochromatique, afin de vérifier des éventuelles incompatibilités avec les photos d'époque. Le résultat était convainquant. Nous pouvions passer du virtuel au concret.

Survint alors un accident, hélas courant sur les chantiers de restauration de sgraffites. La firme chargée du nettoyage de la façade à la vapeur saturée ne protège pas le sgraffite malgré notre demande explicite et les dernières traces de polychromie vont quasiment disparaître entre la pré-étude et la restauration. Sous une croûte de

gypse, nous avons vu apparaître après le passage du jet de vapeur, des traces de bleu à deux endroits. Or le grand projet de Ciamberlani, que nous avons retrouvé, présente un fond bleu. Dès lors que des traces de bleu référaient à la couleur bleue d'un ciel, nous envisagions qu'un décor naturaliste avait existé et nous avons cherché ailleurs si d'autres indices subsistaient. Certaines parties dorées avaient résisté au temps et aux dernières altérations grâce aux nombreuses couches dont la mixtion. Nous avons alors trouvé sous l'or une feuille verte, ce qui confirmait la

nouvelle hypothèse. Un nouveau projet présentait alors le sgraffite comme une fenêtre sur le monde plutôt que comme un mur dans la ville. Mais le projet a été abandonné, car nous n'avions aucune autre information relative à ce premier décor. Avait-il été peint complètement? Une photo de 1902 nous montrant déjà le deuxième décor -le même que celui encore visible sur la façade avant restauration-, quelle avait donc été la durée de vie de ce premier décor: un jour ou le maximum des cinq années? Ce que nous révélèrent ces traces de bleu et cette feuille verte, que nous n'avions pas vues au départ, confirma surtout qu'un chercheur trouve plus facilement quand il sait ce qu'il cherche. Par ailleurs, l'interprétation du conservateur-restaurateur restera toujours liée à l'étendue de ses observations, de son appréciation scientifique et de ses connaissances. L'objectivité est, nous le savons, un leurre mais nous le garderons comme idéal vers lequel tendre.

LA CONSERVATION-RESTAURATION DES SGRAFFITES

Passons en revue sommairement les différentes étapes de la conservation-restauration^[1]. En mars 2006 l'étude de l'ensemble de la façade a été réalisée: état de conservation, étude stratigraphique et prise d'échantillons pour analyse des mortiers et de la couche picturale en laboratoire^[2]. Ensuite les enduits ont été consolidés par irrigation à l'orthosilicate d'éthyle. Les enduits, surtout l'enduit noir présentait une trop grande porosité et une mauvaise cohésion. Des mesures avant et après minéralisation ont été effectuées par Hilde De Clercq (IRPA) au moyen du Drilling Resistance Measurement System. Ce système reporte sur un graphique l'énergie nécessaire pour un forage. Les résultats de ces mesures ont démontré un durcissement des mortiers de 2,5 à 3,7 fois après consolidation. Après le décrépissage des anciens bouchages nous avons alors fixé, par injections de caséinate de chaux, les décollements des couches d'enduit entre elles.

Ensuite, nous avons relevé les dessins sur la façade et dans des collections privées. Ces relevés sont, malgré nous, parfois approximatifs à cause des incisions souvent évasées par l'usure sur la façade. Nous devons aussi travailler à travers les vitres d'encadrement dans certaines collections. C'est pourquoi, en atelier, tout est reporté sur calques à l'aide d'équerres et de compas en remesurant le tout et en combinant les informations entre elles, ceci tout en complétant ce qui venait encore à manquer par des projections de photos d'archives. Il est intéressant de noter que l'enduit de finition est à base de chaux aérienne contrairement aux autres couches qui sont à base

de chaux hydraulique. La chaux aérienne était un produit plus rare vu sa pureté mais permet une meilleure ouvrabilité. On la retrouve souvent pour les couches de finitions. Plus fragile à l'érosion provoquée par les intempéries, c'est son délavage qui nous a fait apercevoir les corps d'enduit colorés avant restauration.

Nous ne voulions pas nous exposer aux mêmes risques de dégradation de l'époque et avons réalisé alors un mortier plus résistant, compatible techniquement et esthétiquement. Avec l'aide de l'IRPA et d'une géologue nous avons trouvé les carrières locales offrant des sables avec une granularité proche de l'originale. Pour la chaux, afin d'obtenir l'hydraulicité qui nous intéressait, nous avons mélangé des chaux grasses avec des chaux maigres. La chaux moyenne nous paraissait un bon compromis offrant l'avantage des deux chaux: l'hydraulique dans sa résistance -son durcissement s'opérant dans toute la masse, et son insolubilité face aux intempéries- et la chaux aérienne, qui nécessite seulement l'air humide pour sa carbonatation et se travaille plus facilement. L'ajout de trass pour ses propriétés pouzzanoliques, ou l'ajout de poudre colorante, comme ils avaient eu recours à l'époque, nous paraissait risqué. Ils peuvent tous deux se comporter comme des matières inertes affaiblissant le mortier, étant même néfastes en qualité de fines (les fines sont les particules d'une granulométrie inférieure au dixième de millimètre).

Après avoir piqué les calques de trous pour qu'ils puissent servir de poncifs, les contours des dessins ont été reportés sur l'enduit frais. Nous utilisons des calques polyester, résistants à l'humidité. Ensuite sont venues les incisions. Contrairement à la technique originale, elles n'apparaissent donc pas comme colorées. Elles seront peintes, entraînant l'avantage que de près, les parties reconstituées sont facilement discernables.

L'or était très facile à localiser d'après la photo. Dans le haut, voulant uniformiser l'aspect de surface entre les anciennes parties et les nouveaux enduits, nous avons, comme à l'époque, lissé les nouvelles surfaces à l'enduit gras pour exalter le bel éclat de l'or. Ailleurs, nous avons doré directement sur le mortier plus graineux, qui va réfracter la lumière dans des sens différents et atténue donc l'effet miroir de la feuille. L'or aura moins d'éclat et cela convient mieux à cette façade qui n'est pas neuve.

Vu la composition minérale de presque l'intégralité de la surface et son caractère respirant, utiliser une peinture minérale était dans la logique du processus. Nous avons choisi la peinture au silicate nommée autrefois 'liqueur des cailloux'



Incisions dans le mortier frais

ou 'verre soluble', dont l'utilisation rationnelle remonte à 1855. Nous avons retrouvé des textes descriptifs du début du 20^{ème} siècle dans son utilisation pour les sgraffites. La façade étant exposée nord-ouest, exigeait une peinture durable. Le silicate de potassium va se pétrifier avec le support. Son vieillissement devrait aller de pair avec la façade. Une difficulté est qu'un sgraffite se peint de près alors qu'il doit être vu de loin, ce qui change considérablement le rapport des contrastes et des harmonies de couleurs. Mais l'échafaudage empêche souvent de voir en bas ce qu'on fait en haut: nous avons donc régulièrement démonté des parties d'échafaudage pour voir ce que cela donnait de la rue. Ici, vous voyez l'essai pour les médaillons, qui ne suggèrent pas des percées mais plutôt des tableaux ronds, des tondi. Le ton est celui de la brique qui les entoure, rythmant ainsi le haut du bâtiment en rappelant l'arrondi de l'arc outrepassé des baies du premier étage et les cercles du garde-corps.

Les projets-poncif des médaillons, se trouvant à Woluwé, correspondent aux quelques traces de brun encore visible sur la façade. Ayant ces documents inestimables et trop peu d'indications sur la photo de 1906, nous avons choisi de les reproduire fidèlement, car il s'agissait d'une source aussi certaine qu'unique. Nous avons alors scrupuleusement suivi les jeux d'épaisseurs de traits de contour et avons travaillé nos peintures en transparences, jouant, comme Ciambertani, de cette discrète différence entre un ton plus chaud et un ton plus froid. Cela facilite la lecture à distance. La difficulté d'exécution réside dans le fait que le résultat n'est visible que lorsque la peinture est sèche et qu'on ne peut pas travailler



Reconstitution sur la façade

trop progressivement avec la peinture au silicate parce qu'il faut limiter le nombre de couches sans quoi on risque la vitrification de la surface. Nous avons également pratiqué cette harmonie des contraires, utilisant une couleur plus chaude et une plus froide dans le sgraffite du bas, réduisant la palette à un ton plus rouge et à un ton plus vert. Cette économie des tons chez Crespin se retrouve également dans toute sa beauté dans la rue des Herkoliers, mais la formule en a été proposée par les restes de lavis rouge trouvés sur la façade et, bien qu'exacerbée, par le projet-poncif 1/1 de la partie centrale issue de la main de Ciambertani. Ayant trouvé, lors de la pré-étude, un lavis de rouge dans le nuage, il était normal de différencier le personnage du vieillard en utilisant un ton plus froid. La distribution s'est ainsi faite, parfois par contrastes simultanés, parfois par superpositions, un troisième ton se créant par la transparence des deux autres. Le projet-poncif nous a également dicté la manière de traiter les ombres en aplat. Cela ne trahissait pas le témoin photographique, ni le langage très graphique et sans modelé des sgraffites. Par ailleurs, fondre les couleurs avec des dégradés, en suivant l'anatomie, était un exercice trop difficile avec une peinture au silicate, 'visible' que lorsque celle-ci est sèche. Comment, en travaillant à l'aveugle, pouvait-on, comme Ciambertani, mettre l'ombre à sa véritable place?



Projet de A. Ciambertani (coll. privée) • Reconstitution sur la façade

CONCLUSION

Si les sgraffites ont été créés grâce à l'association des talents de trois hommes, trois personnalités marquantes du monde des arts en Belgique, leur restauration devait être réalisée en associant compétences et connaissances, dans l'espoir d'œuvrer au mieux et dans la prudence pour nous rapprocher de 'l'authentique'. Malgré la mise en relation de toutes les méthodes vérificatives, une documentation suffisante n'a pas été trouvée et nous étions face à beaucoup d'hypothèses et d'interprétation. Nous ne pouvions pas nous remettre dans la situation de l'époque. Afin de démultiplier le regard critique, il fallait que des spécialistes s'associent au projet. Un comité d'experts^[3] fut mis en place pour accompagner les travaux et nous tenons particulièrement à remercier ici chacune de ces personnes.

NOTES

- (1) Celle-ci fut réalisée en collaboration avec Goedele Reyniers et Sophie De Ridder.
 (2) Les rapports: FONTAINE C., REYNIERS G. et DE RIDDER S., *Étude préparatoire à la restauration des sgraffites de l'Hôtel Vve Ciamberlani, Étude stratigraphique des boiseries et ferronneries*, 2006; FONTAINE C., REYNIERS G. et DE RIDDER S., *Rapport d'intervention, La restauration des sgraffites de l'Hôtel Vve Ciamberlani*, 2006; VAN BOS M. et GLAUDE C., *Analyse des couches picturales (IRPA-KIK)*, 2006; DE CLERCQ H., *Hotel Ciamberlani, Analyse van de mortelmaterie van sgraffito (IRPA-KIK)*, 2006.
 (3) Le comité d'experts était composé des personnes suivantes: Guy Conde Reis (Direction des Monuments et Sites, Région Bruxelles-Capitale), Marjan Buyle et Anne Van Loo (Commission Royale des Monuments et Sites, Région Bruxelles-Capitale), Walter Schudel (Institut Royal du Patrimoine Artistique), Françoise Aubry (Musée Horta Saint-Gilles), Marc Henricot (restaurateur de peintures murales) et Jeannine Goffette (historienne de l'art). Architectes: Atelier 20 - Ch. Lechien: Didier Hazard. Ainsi que les conseils de Hilde De Clercq (IRPA) et Roald Hayen.

BIBLIOGRAPHIE

Agenda Lumière, Paris, 1906; BORSI F. et WIESER H., *Bruxelles Capitale de l'Art Nouveau, Braine-l'Alleud*, 1996; BROOthaers L., *Zandboek Vlaanderen*, Brussel, 2000; *Albert Ciamberlani 1864-1956*, (tent.cat.), Cultureel centrum De Kern Wilrijk, 1995; ECOLE D'AVIGNON, *Techniques et pratique de la chaux*, Paris, 1995; DE JONG H. naar GOUPIL's schildermethode, *Volledige praktische handleiding voor het decoratieschilderen en receptenboek voor den schilder*, Arnhem-Nijmegen; DEMANET M., HENNAUT E., SCHUDEL W., VANDENBREEDEN J. et VAN SANTVOORT L., *Les sgraffites à Bruxelles*, Bruxelles, 1996; DEVOS P., AUBRY F. et DEVOS E., *Villa Carpentier in Ronse*, Ronse, 2004; LOBEL L. et DUBOIS M., *Manuel de sensitométrie*, Paris, 1946; LOYER F., *Paul Hankar, la naissance de l'Art Nouveau*, Bruxelles, 1986; *Ciamberlani schilder van de arcadische droom*, (tent. cat.), Nationaal hoger instituut & Koninklijke academie voor schone kunsten Antwerpen, 1984; RIJKSDIENST VOOR DE MONUMENTENZORG, *Kalkboek*, Zeist, 2003; ROUBIER J., *La photographie*, Paris, 1956; SERVANT R. et

BAU N., *Photo Almanach Prisma*, Paris, 1937; SCHOONBROODT B., *Adolphe Crespin (1859-1944), Aux origines de l'Art Nouveau*, Anvers, 2005; VANBELLINGEN G., *Albert Ciamberlani, sa vie, son œuvre*, Académie Royale de Belgique, 1993; VAN DUYSE D., *Levensbeschrijving en bibliografie van kunstschilder Albert Ciamberlani (1864-1956)* (onuitg. verh.), Antwerpen, 1992.

OP ZOEK NAAR EEN VERLOREN IDEEAAL? DE RESTAURATIE VAN DE SGRAFFITI VAN HET HOTEL WEDUWE CIAMBERLANI

IN DEZE BIJDRAGE WORDEN DE VERSCHILLENDE STAPPEN IN DE UITVOERING VAN DEZE WERF VOORGESTELD, VOORAL WAT DE SPECIFIEKE PROBLEMEN BETREFT. DE INTERVENTIE WORDT CHRONOLOGISCH BESCHREVEN, WAARBIJ VAN ELKE STAP DE KRITISCHE BESCHOUWINGEN OVER DE GENOMEN KEUZES EN OPTIES WORDEN UITGELEGD.

DE MORTELLAGEN WERDEN GECONSERVEERD EN GERESTAUREERD. DE LACUNES IN DE MORTEL WERDEN OPGEVULD, WAARBIJ ZOWEL DE MATERIE ALS DE TEKENING GERECONSTRUEERD WERDEN. DE ANALYSES VAN HET KIK GAVEN UITSLUITSEL OVER DE AARD EN DE OPBOUW VAN DE MATERIALEN. VOOR DE RESTAURATIE WERD GEBRUIK GEMAAKT VAN MATERIALEN, DIE NAUW AANSLUITEN BIJ DE ORIGINELE. WAT DE KEUZE VAN DE KALK BETREFT, WERDEN WIJZIGINGEN AANGEBRACHT WAT DE HYDRAULICITEIT EN HET KLEUREN IN DE MASSA BETREFFEN. DIT WAS NOODZAKELIJK OM EENZELFDE DEGRADATIEPATTERN VAN DE SGRAFFITI TE VOORKOMEN. DE VERFLAAG WAS NAGENOEG VOLLEDIG VERDWENEN SINDS DE JAREN 70 VAN DE 20^{STE} EEUW. DE INFORMATIE OVER DE PICTURALE LAAG WAS BEPERKT TOT EEN ZWART-WITFOTO EN ENKELE RESTEN VAN POLYCHROMIE OP DE GEVEL. ER WAREN DUS WEINIG GEGEVENS VOORHANDEN. TOEN BESLIST WERD HET 'WARE' BEELD VAN DE SGRAFFITO IN EEN GLOBALE LECTUUR VAN DE GEVEL TE HERSTELLEN, WAS ER BEHOEFTE AAN MEER DOCUMENTATIE, DIENDEN ER HYPOTHESES NAAR VOOR GESCHOVEN TE WORDEN EN MOESTEN ER KEUZES GEMAAKT WORDEN.

- WAT VERTELT DE GEVEL ONS?
- WIE WAREN DE KUNSTENAARS EN OP WELKE MANIER WERKTEN ZE?
- WAAR KUNNEN WE DE KLEUREN VINDEN?
- HOE MOET MEN EEN ZWART-WITFOTO UIT HET BEGIN VAN DE 20^{STE} EEUW INTERPRETEREN?
- WELKE ONTWERPEN UIT DE ONTSTAANSPERIODE ZIJN NOG BEWAARD?
- WELKE INFORMATIE KAN GEBRUIKT WORDEN?
- WELKE VERF MOET ER GEKOZEN WORDEN?
- HOE MOETEN VANDAAG DE KLEUREN, DE SCHADUWEN EN DE VLAKKEN BEHANDELD WORDEN, EN DIT OP EEN GEBOUW VAN MEER DAN 100 JAAR OUD?

VAN “AUTHENTIEKE STAAT” TOT “VALSCHE HERSCHEPPING” AUTHENTICITEIT EN INTERPRETATIE VAN MUSEUMWONINGEN IN EUROPESE CONTEXT | CATHRIEN VAN HAK



Interieur modelwoning de Kieftshoek (foto Rotterdam ArchiGuides)

Museumwoningen staan sinds een aantal jaren flink in de belangstelling. Een huis, ingericht zoals het in een vroeger tijdperk was, appelleert aan gevoelens van nostalgie, een hang naar het verleden. Woningen van bekende personen, zoals kunstenaars, schrijvers of componisten, maar ook van onbekende mensen, geven een kijkje in het leven van die personen. Er zijn veel verschillende soorten museumwoningen. Sommige museumhuizen zijn van bijzondere architectonische waarde, zoals het huis Sonneveld en de Kieftshoek in Rotterdam en het Rietveld-Schröderhuis in Utrecht. Anderen zijn een gedenkplaats voor een bijzondere, beroemde bewoner zoals het Anne Frank huis en het Rembrandthuis in Amsterdam of het Händel House Museum in Londen. Ook is een museumwoning een manier om sociale geschiedenis te presenteren, zoals de Back-to-Backs in Birmingham. Grotere huizen, zoals het Parijse Musée Jacquemart-André, of Powis Castle in Wales zijn meer musea om een privé-collectie onder te brengen in de setting van een huis.

Het huis kan bedoeld zijn als museum, of pas later daartoe in gebruik zijn genomen. Bovendien kan een huis dat bedoeld is als museum ook een herinnering zijn aan de persoon die de collectie van het museum samenstelde. Het Sir John Soane's Museum en Museum Simon van Gijn

zijn daar voorbeelden van. Ook kan het woonhuis van een beroemd persoon iets vertellen over de leefomstandigheden van die tijd. Het gebouw, het interieur, de eventuele collectie en de voormalige bewoner zijn alle nauw met elkaar verbonden. Van invloed zijn ook de overgeleverde situatie, de aanwezige bronnen, de invloed van monumentenzorg en de eisen van de bezoeker. Tezamen beïnvloeden deze de authenticiteit en interpretatie van de museumwoning.

De afgelopen jaren zijn er diverse nieuwe museumwoningen geopend en hebben al langer bestaande woningen een facelift gekregen. Ze zijn aangepast aan de eisen van de tijd en de bezoekersaantallen. In sommige gevallen is het verleden teruggebracht. Maar kan dat eigenlijk wel? Kan het verleden teruggebracht worden, en is het wel wenselijk dat de historisch gegroeide situatie veranderd wordt?

AUTHENTICITEIT: BETEKENIS, MONUMENTENZORG EN DE PRAKTIJK

Eén van de vragen die rijst bij de bestudering van museumwoningen, is in hoeverre er nog sprake is van een authentiek woonhuis. Het begrip authenticiteit is door de tijd heen van betekenis veranderd. Eerst stond het voor “het oorspronkelijke origineel zonder latere toevoegingen”^[1]. Thans

is de definitie verruimd en worden ook de sporen van geschiedenis als authentiek beschouwd. De oorspronkelijke originele toestand heeft vaak maar gedurende een korte periode bestaan. Al de eerste veranderingen aan deze ideaaltoestand zijn een verstoring daarvan.

Diverse museumwoningen geven er de voorkeur aan om niet de overgeleverde toestand te tonen, maar een ideaalbeeld, één bepaald punt in de tijd. Huis Sonneveld wil 'modern leven in 1933' aan de bezoekers laten zien. Het Rembrandthuis toont hoe het huis van Rembrandt er uitzag toen deze er in 1639 woonde. Het Rietveld-Schröderhuis concentreert zich op het architectonische meesterwerk uit 1924, maar heeft wel sympathie voor later aangebrachte veranderingen. In veel gevallen wordt er een stapje terug in de tijd gedaan. Daarvoor worden latere veranderingen aan de woningen ongedaan gemaakt en wordt een stukje geschiedenis uitgewist.

In de monumentenzorg is het uitwissen van geschiedenis tegenwoordig niet de gangbare praktijk; ook de latere veranderingen hebben immers historische waarde. Monumentenzorg in Nederland is tegenwoordig fel gekant tegen speculatieve restauraties en reconstructies. In plaats van latere aanbouwen en veranderingen te verwijderen ten gunste van vroegere kenmerken, wordt er vaak voor gekozen alle veranderingen te behouden als getuigen van de geschiedenis van het pand. De grondbeginselen, waar monumentenzorg in Nederland op gebaseerd is, zeggen dat "het opnieuw bouwen van verdwenen gedeelten van een gebouw ... een leugen [is] tegen de geschiedenis" ^[2]. De grondgedachte van het Nederlandse monumentenbeleid is dan ook: behoud gaat vóór vernieuwing ^[3].

Volgens het 11^{de} artikel van het Charter van Venetië zijn alle bijdragen uit alle tijden aan een gebouw geldig onderdeel ervan en moeten ze gerespecteerd worden bij de restauratie. Herinneringen aan eerder gebruik of vroegere restauraties moeten volgens deze richtlijnen blijven bestaan als getuigen van de bouwhistorie. Bij museumwoningen worden deze vaak verwijderd ten gunste van een reconstructie van een oudere situatie. Niet één gebouw of interieur komt ongeschonden door de tijd heen en in museumwoningen lijkt een andere moraal te gelden dan bij andere restauraties. Er wordt voor één bepaalde periode gekozen die het meest representatief is. Dat kan zijn de periode waarin een belangrijker persoon in het huis woonde of toen het net gebouwd was of een verschijningsvorm die beschouwd wordt als 'zuiver' voorbeeld van een stijl of periode.

MODERNE ARCHITECTUUR

Als het gaat om moderne architectuur, gaan er regelmatig stemmen op voor een andere aanpak dan deze van Monumentenzorg. De International working party for the documentation and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement (DOCOMOMO) heeft een hiërarchie van authenticiteit opgesteld, waarin het idee boven het historische object gaat. In volgorde van belangrijkheid erkennen zij het concept, de verschijningsvorm, de constructie met de details en de materialen ^[4].

De vorm en het concept gaan in deze hiërarchie boven de historische substantie. De historische waarde is ondergeschikt aan de conceptuele waarde, terwijl de traditionele monumentenzorg gebaseerd is op 'de materiële authenticiteit van objecten' ^[5]. Restauraties van moderne architectuur worden soms uitgevoerd als 'total renovation' waarbij het historische materiaal vernietigd wordt ten gunste van nieuwe materialen. Deze methode waarbij het concept van het ontwerp voorop staat, heeft weinig of geen respect voor de historische substantie. Oude, authentieke materialen worden vervangen om het gebouw er weer net zo fris en strak en nieuw uit te laten zien als toen het werd opgeleverd. Het historische aspect van het gebouw gaat hierbij verloren ten gunste van de idee, het concept. Argumenten voor deze werkwijze zijn de technische of functionele gebreken die het oude ontwerp vertoonde of dat getrouwe restauratie te duur is ^[6].

Als het concept net zoveel waarde heeft als het historische materiaal zelf, dan zou een kopie of een reconstructie dezelfde historische waarde hebben als de oorspronkelijke toestand. Deze idee lijkt ook geleefd te hebben bij de restauratoren en beleidsmedewerkers betrokken bij de reconstructie van de Kiefhoek.

DE KIEFHOEK, ROTTERDAM

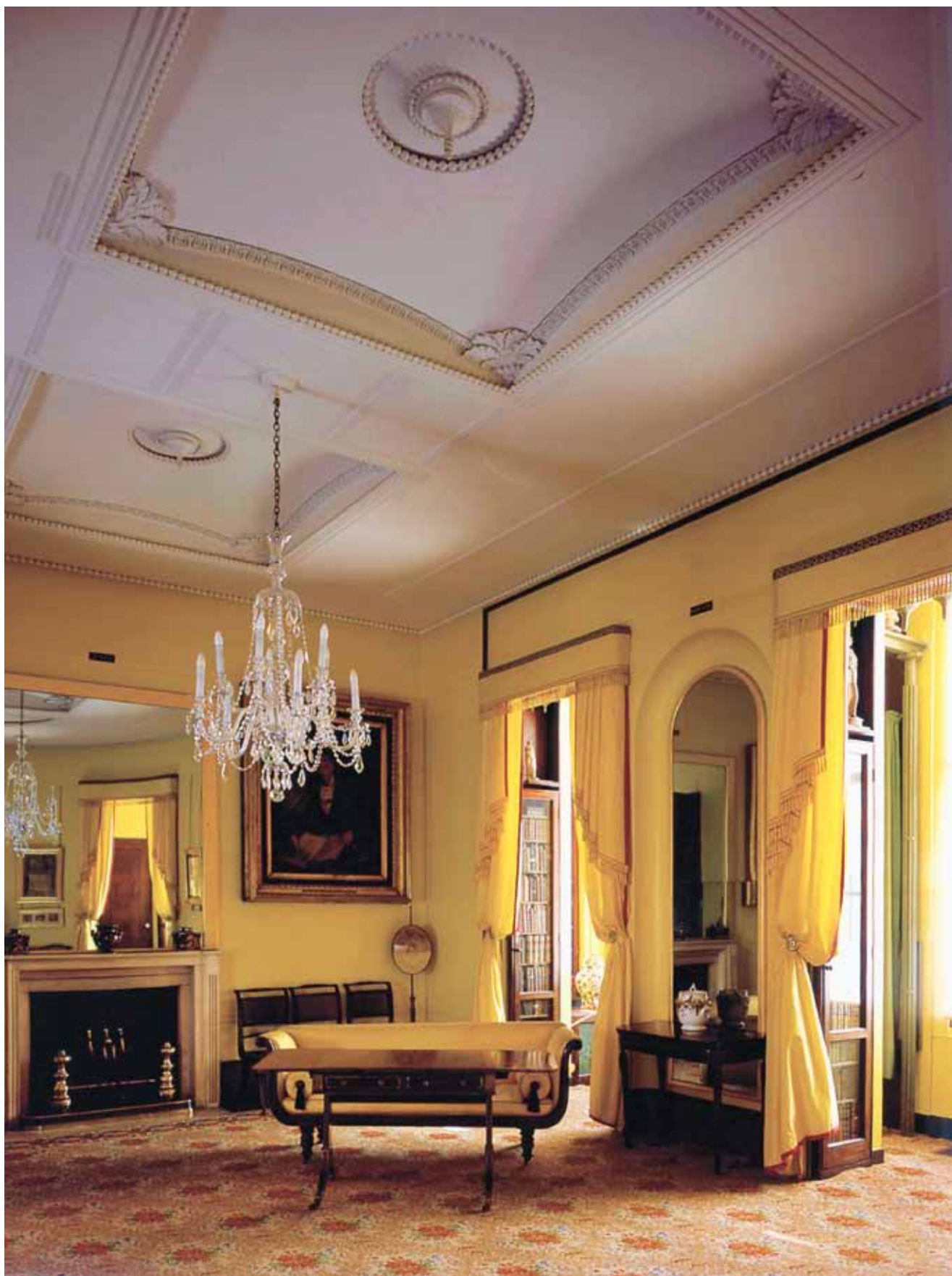
De Rotterdamse wijk de Kiefhoek werd tussen 1928 en 1930 gebouwd. De wijk werd ontworpen door architect J.J.P. Oud. Er was in die tijd een nijpende woningnood in Rotterdam. De Kiefhoek werd gebouwd naar aanleiding van krotoprui-ming. Al vrij snel na oplevering kwamen de eerste mankementen, aangezien de huizen niet waren voorzien van een gedegen fundering. Halverwege de jaren '80 is een groot deel van de huizen gerenoveerd, op een blokje van acht huizen aan het Hendrik Idoplein na, wat in te slechte staat was. Er werd onderzoek gedaan naar de mogelijkheden voor het moderniseren van de woningen in de Kiefhoek en het blok aan het Hendrik Idoplein ging als proef dienen. De woningen werden gesloopt en vervangen door nieuwe woningen



De Kiefhoek kort na oplevering (foto Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam)



De Kiefhoek, na de renovatie (foto Rob 't Hart, Rotterdam ArchiGuides)



South Drawing Room Sir John Soane Museum (foto Martin Charles, by courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum)

plus een modelwoning die teruggebracht werd in de staat van 1930. De nieuwe huizen moesten voldoen aan de huidige eisen van een woonhuis, maar tegelijkertijd de oude kenmerken van de huizen van Oud behouden. Bij de renovatie van de Kiefoek stond vooral het behoud van het straatbeeld voorop; de wijk werd als een geheel gezien.

Om tot een goede reconstructie te komen, werden de acht huizen grondig onderzocht. De originele werk- en detailtekeningen van Oud waren in de oorlog verloren gegaan. De oplossing was het beetje bij beetje ontmantelen van de woningen. Bij de renovatie in 1985 was aan deze woningen niets gedaan, dus in 1990 was veel nog in de staat van 1930. Alle onderdelen van de huizen werden opgemeten. Er werden verfladders gekrabbd en de huizen werden beetje bij beetje ontmanteld om alle materialen, technieken en details zo goed mogelijk te onderzoeken. Ook werd er met vroegere bewoners gesproken. Toen de opmetingen bijna klaar waren, werden de bestekken van Oud toch teruggevonden in een andere afdeling van het archief. De opmetingen bleken op twee kleine punten na overeen te komen met de bestektekeningen.

De museumwoning is een zo exact mogelijke bouwkundige reconstructie. Tot in de details is de originele toestand hersteld, maar het huis is compleet nieuw. Er zijn bij de bouw nauwelijks oude bouwmaterialen gebruikt. Er is wel voor gekozen dezelfde materialen en technieken als in de jaren '30 te gebruiken. De ramen zijn dan ook enkel glas en de vloer van de begane grond is van hout in plaats van beton. In de woning is gebruik gemaakt van oude lichtknoppen, stopcontacten, deurkrukken en tegeltjes. Zelfs de wc-bril komt uit de jaren '30. De deurknoppen kwamen uit een van de andere woningen in de Kiefoek, waar ze na 60 jaar nog aanwezig waren^[7]. Sommige onderdelen zijn nieuw gemaakt. De restauratie-architecten waren van mening dat het niet passend was een uitgesleten natuurstenen dorpel te gebruiken in een modern monument, want "een jong monument van de Nieuwe Zakelijkheid dient de kracht en de helderheid van het oorspronkelijke bouwwerk uit te stralen"^[8]. Door de reconstructie is de Kiefoek "voor altijd jong"^[9]. Het is een woning uit 1930, gebouwd in 1995.

Ook andere museumwoningen verschillen in de mate waarin het huis een reconstructie is of nog authentiek. Als authentiek gezien wordt als de al dan niet beschadigde of veranderde materiële toestand van het historische object zelf, zijn er erg weinig museumwoningen authentiek. In veel museumwoningen zijn veranderingen teruggedraaid, soms om recente veranderingen terug te draaien, soms om een situatie te tonen die al eeuwen niet meer bestaan heeft. Het Londense

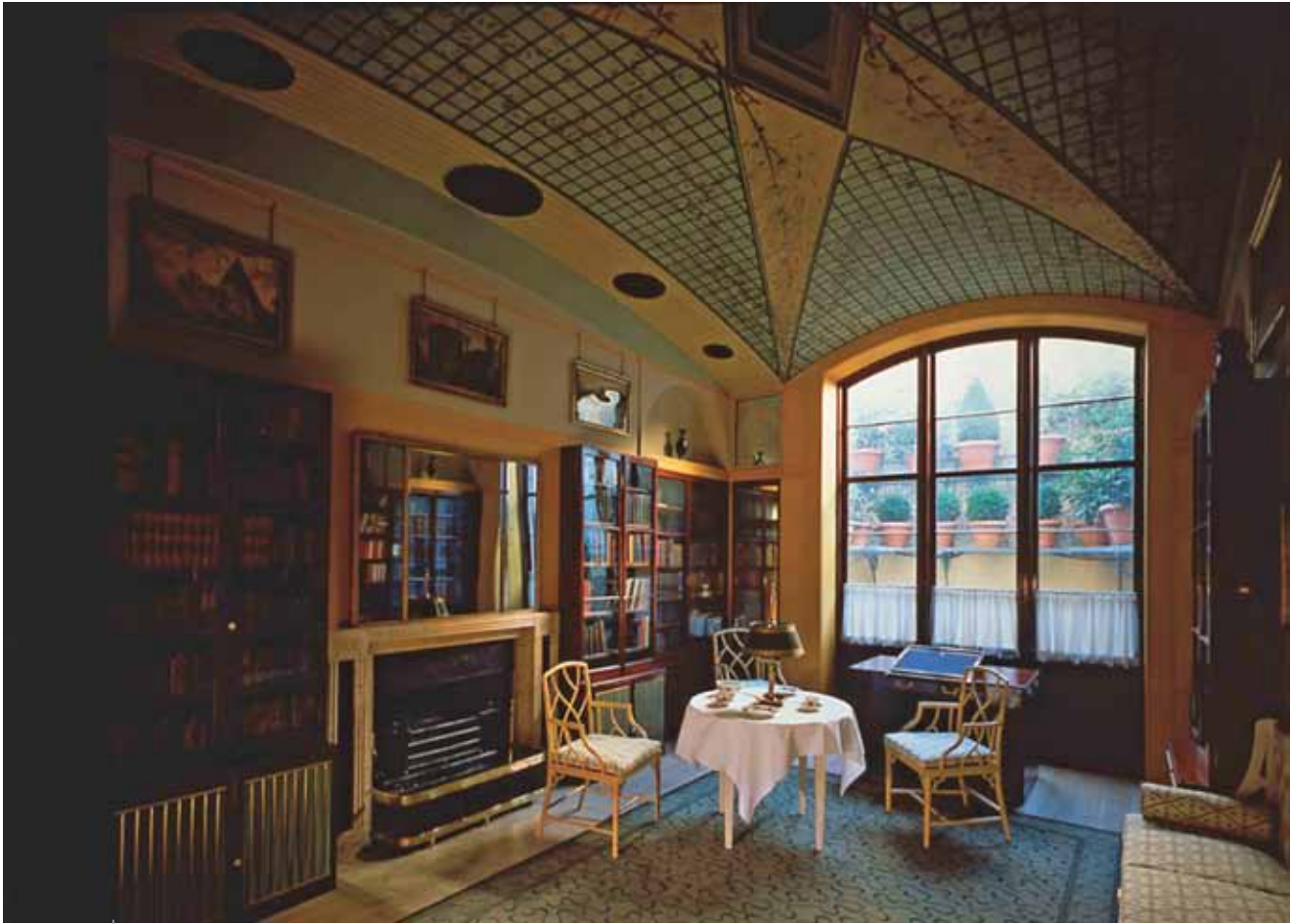
Sir John Soane's Museum is een goed voorbeeld om aan te geven hoe restauraties en reconstructies in het oude gebouw worden ingepast. De restaurator staat voor de keuze: het nieuwe element zichtbaar nieuw laten, of het kunstmatig verouderen om oud en nieuw een geheel te laten vormen?

SIR JOHN SOANE'S MUSEUM, LONDEN

Het Sir John Soane's Museum is gelegen aan Lincoln's Inn Fields 12-14 in Londen. Het is het voormalige woonhuis van de architect Sir John Soane. Deze had een grote verzameling architecturaal die hij toegankelijk wilde maken voor het algemene publiek. Al vóór zijn dood had hij aangegeven dat zijn woonhuis met verzameling een museum moest worden. Om dat zeker te stellen liet hij in 1833 in een Act of Parliament vastleggen dat het een museum zou worden, waaraan niets veranderd mocht worden. Bij zijn dood was bijna het hele huis ingericht als museum, behalve de zolder waar hij woonde^[10]. Het huis en museum van Soane dienden twee doelen: het was een museum waar toekomstige architecten van konden leren, maar het was ook een plaats waar de herinnering aan Soane levend gehouden werd. Tegenwoordig komen er ongeveer 95.000 bezoekers per jaar.

Na het overlijden van Sir John Soane hebben diverse curatoren veranderingen aangebracht in het museum, ook al stond in de Act of Parliament dat dát niet de bedoeling was. De schilderijen en fragmenten bleven wel grotendeels op hun originele plek, maar de kleur van de muren werd aangepast en ook de vloeren werden voorzien van nieuwe bekleding. Als gevolg van dit beleid waren de muren eind jaren '80 grijs in plaats van rood, was de vloer bedekt met groen linoleum en leek de marmerimitatie op de trap niet meer op het origineel. In de jaren '80 was het museum in heel slechte staat. In 1988 werden al twee van de kamers teruggebracht naar de oude staat van 1825: de Drawing Room op de eerste verdieping en de Picture Room.

De South Drawing Room werd weer geschilderd in Turner's Patent Yellow, een heel scherpe gele kleur. In de ruimte was nog één van de originele panelen gekleurd glas overgebleven. Het gekleurde glas bepaalde voor een deel ook de atmosfeer in de kamer. De gordijnen, passend bij de muren, zijn gereconstrueerd aan de hand van rekeningen die bewaard zijn gebleven. Door de specificaties op de rekeningen was er weinig twijfel over hoe de gordijnen eruit hadden gezien. Een aquarel van Joseph Gandy bevestigde de vermoedens van de restauratoren alleen maar. De kleur van de gordijnen was in Soanes tijd er modieus. Het tapijt is gemaakt aan de hand van de aquarel en aan de hand van analoge voorbeelden uit de tijd.



Breakfast Parlour Sir John Soane Museum (foto Martin Charles, by courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum)

Het is geen exacte reconstructie van het tapijt van Soane, maar één wat er op lijkt^[11]. De kleuren van de ruimte zijn heel fel, maar het aanbrengen van namaakpatina paste niet in het beleid van het museum. Soane had een voorkeur voor felle kleuren en een schoon interieur. "Soane was not interested in patina. He wanted a clean bright house, and so did Mrs Soane"^[12].

Een andere tactiek werd gekozen voor de Breakfast Room. Deze ruimte werd in de jaren '90 in ere hersteld. In 1995 ging de kamer voor publiek open, voor het eerst sinds 200 jaar. Het was namelijk een onderdeel van het huis dat in 1792 al gebouwd werd. Soane had het huis 10 jaar na oplevering ingeruild voor nummer 13, wat zijn museum werd. In 1969 werd nummer 12 weer bij de rest gevoegd. Toen het huis op nummer 12 ook onderdeel van het museum werd, werd het gebruikt voor kantoren, studeerkamers en opslagruimtes voor de grote collectie van Soanes architectuurtekeningen die niet in het museum tentoongesteld kon worden.

De bedoeling was om de kamer terug te brengen naar de originele staat. De gegevens uit een aquarel van Joseph Gandy, gecombineerd met de resten die gevonden werden in de kamer plus verfanalyses waren de basis waarop de reconstructie uitgevoerd werd. Het plafond, met trompe-l'œileffect, was nog intact maar de kleuren waren vervaagd door de tijd en door de vele lagen witte verf die er overheen gezeten hadden. Een strikte toepassing van de originele kleuren zou te fel zijn geweest, het contrast met het plafond zou dan te groot zijn geworden. In de eerste instantie was de kleur aangebracht zoals die op basis van de analyse moest zijn. Toen de meubels en objecten er in stonden werd pas bekeken hoeveel de verf aangepast moest worden om erbij te passen. Het pseudopatina is dus pas op het laatst aangebracht^[13]. Het aanbrengen van het pseudo-patina was nodig omdat anders het contrast tussen het oude plafond en de frisse, nieuwe kleuren te groot zou zijn. De compleetheid van het concept of de stijl gaat in het interieur van museumwoningen vaak boven materiële authen-

ticiteit en het zichtbaar laten van nieuwe onderdelen, wat wel een doel is van monumentenzorg. Ook in het Rembrandthuis en het Anne Frankhuis is kunstmatig patina aangebracht om van het interieur één geheel te maken. Het Rembrandthuis is ook een goed voorbeeld van verregaande reconstructie om aan de wensen van het publiek tegemoet te komen.

MUSEUM HET REMBRANDTHUIS IN AMSTERDAM

Nadat het voormalige woonhuis van Rembrandt van Rijn lange tijd verwaarloosd was, werd het bouwvallige huis in 1906 verkocht aan de gemeente Amsterdam. Naar aanleiding van een Rembrandt-tentoonstelling ter gelegenheid van Rembrandts 300^{ste} geboortjaar, was er meer aandacht voor zijn werk en leven. De gemeente droeg het een jaar later over aan de Stichting Rembrandthuis. Het bestuur van die stichting wilde in de eerste instantie Rembrandts voormalige huis zo veel mogelijk terugbrengen in de toestand zoals die rond het midden van de 17^{de} eeuw was geweest.

In de jaren 1907-1911 vond een ingrijpende restauratie plaats, onder leiding van architect K.P.C. de Bazel. Hij ontwierp echter geen reconstructie, ook al was dat het initiële plan van de stichting. Er werd gekozen voor een eigentijdse vorm zonder duidelijke historische referenties, maar die toch 17^{de}-eeuws aandeel. Het nieuwe interieur moest met het 17^{de}-eeuwse huis harmoniëren. De indeling werd gereconstrueerd, de inrichting niet. Het uitgangspunt van de restauratie van K.P.C. de Bazel was de inrichting van een prentenkabinet.

Door de naam waren er echter bezoekers die dachten dat de inrichting die ze zagen, het 17^{de}-eeuwse interieur van Rembrandt was. In de jaren tachtig kreeg Museum het Rembrandthuis steeds meer huisvestingsproblemen. Het historische pand was niet berekend op de toegenomen bezoekersaantallen. Het museum kon niet voldoen aan de eisen die aan het museum werden gesteld. Er waren weinig faciliteiten voor de bezoekers en de presentatie van de collectie, het inrichten van tentoonstellingen, klimaatbeheersing en beveiliging waren niet optimaal^[14]. Er werd in 1994 een ontwerp gemaakt waarbij het Saskiahuis, dat naast het Rembrandthuis lag, een perceel werd opgeschoven en in de vrijgekomen ruimte een nieuwe vleugel voor het Rembrandthuis werd gebouwd.

Toen besloten werd het interieur uit 1907 van K.P.C. de Bazel te slopen ten gunste van een reconstructie van het woonhuis in 1639, kwam er een grote discussie op gang. Het interieur van de

Bazel was toen al meer dan 50 jaar oud en had van zichzelf al monumentale waarde. Voorstanders betuigden dat bezoekers wilden zien waar Rembrandt woonde en werkte, ze wilden zijn “baret en schildersezel, de tafel waaraan hij at, het bed waarin hij sliep en de rijke kunstverzameling die hem omringde” zien^[15]. Echter, al die voorwerpen zijn verloren gegaan. Behalve wat scherven die in de beerput gevonden waren, waren er geen authentieke historische voorwerpen uit Rembrandts tijd overgeleverd.

De reconstructie werd door tegenstanders ‘echte nep’ genoemd, en ze haalden dezelfde argumenten aan die in 1907 ook al genoemd werden tegen reconstructie van het Rembrandtinterieur^[16]. Jan Six waarschuwde toen voor “boerenbedrog voor de argeloze Amerikanen die nog aan Hollandse eerlijkheid geloven”^[17]. Ook ‘vals’, ‘een farce’, ‘net echt, maar niet helemaal’ werden in 1998 gebruikt om de reconstructie te beschrijven^[18].

Dezelfde argumenten werden aangevoerd tegen de reconstructie van het Rubenshuis in Antwerpen. Op de Wereldtentoonstelling van 1910 was een reconstructie van het huis te zien. Dit was niet helemaal een correcte interpretatie van het huis, de architect Blomme wilde een romantisch beeld van het huis oproepen. De versie van 1910 werd “een kunstmatige, willekeurige en onvermijdelijk valsche herschepping” genoemd^[19]. Het grootste bezwaar was dat niet duidelijk gemaakt werd wat echt en wat onecht was en dat men de bezoekers wilde laten geloven dat het een volledig oorspronkelijk geheel was. De schijn van authenticiteit zou dan worden gegeven aan het geheel, terwijl dat slechts voor een deel waar was^[20]. De reconstructie van 1910 werd een “rariteit à la Madame Tussaud” genoemd, waaraan alleen nog het wassen beeld ontbrak^[21].

INTERPRETATIE: DE REACTIE VAN DE BEZOEKER

Bezoekers ervaren een interieur als ‘echt’ zoals blijkt uit het voorbeeld van het Rembrandthuis. Museumhuizen worden door de bezoekers ervaren als true reality, als een tijdsmachine waarin bezoekers naar een ‘bevroren’ verleden reizen^[22]. De objecten in een museumwoning lijken voor zich te spreken. Maar er zijn maar weinig museumwoningen die onveranderd zijn gebleven. Als er zaken aan het huis en het interieur veranderd worden, zij het gebaseerd op vergelijkingen met gelijksoortige woningen, overgeleverde documenten of speculaties, zullen de bezoekers dat ook voor waar aannemen. Door de herkenbaarheid van een huis en de inhoud ervan zijn bezoekers minder kritisch en houden ze weinig rekening

met de mogelijkheid dat het een reconstructie is^[23]. In sommige huizen staan soms zelfs gedekte tafels en hangt de jas nog aan de kapstok, zodat de bezoeker kan denken dat de eigenaar elk moment kan terugkeren.



Handel House Museum, kamer tweede verdieping voorzijde, 1985, de slaapkamer na restauratie, uit RIDING J., *Handel House Museum Companion*, Londen 2001, p. 27

Ook het Handel House Museum in Londen appelleert aan deze gevoelens van herkenning. Het Londense huis waar Georg Friedrich Händel tussen 1723 en 1759 woonde was door de loop van de jaren grondig veranderd. In 1905 werd het verbouwd om een kunstgalerie in onder te brengen. De toenmalige eigenaar vond het huis “far too valuable to be left to rot because some genius of a past age happened to have lived there”^[24]. In 2000 is het interieur uit Händels tijd teruggebracht, deels met nieuwe materialen, deels met authentieke onderdelen uit andere 18^{de}-eeuwse huizen.

Bezoekers geloven dat ze in dezelfde ruimte zijn als waar Händel zijn befaamde *Messiah* componeerde. Maar afgezien van het feit dat het dezelfde ruimte is, is er niets meer overgebleven uit Händels tijd.

Het interieur van museum het Rembrandthuis is in 1998-1999 aangepast om tegemoet te komen aan de wensen van de bezoekers. Toeristen werden door de folder of de naam van het museum geleid en kwamen naar de plek waar Rembrandt woonde en werkte en hoopten daar op een nauwer contact met het verleden, een ontmoeting met ‘de man achter het werk’ of een confrontatie met de voorwerpen uit zijn dagelijkse omgeving^[25]. Maar bezoekers komen ook om banalere redenen. Heimwee naar het verleden, nostalgie, zijn ook een reden om een museumwoning te bezoeken.

Nauw hiermee verbonden is het begrip ‘historische sensatie’, en het verhaal over Flauberts papegaai.

FLAUBERTS PAPEGAAI

In Flauberts papegaai vertelt Julian Barnes over een bezoek van zijn romanpersonage dokter Geoffrey Braithwaite aan het hôtel-Dieu in Rouen, waar Flaubert zijn jeugd heeft doorgebracht. In het hôtel-Dieu ziet hij in een van de kamers een papegaai, die volgens het onderschrift door Flaubert geleend was van het museum van Rouen en die op de tafel van Flaubert stond toen hij ‘*Un coeur simple*’ schreef waarin de papegaai ook voorkomt. Door dat ene voorwerp voelt hij zich ineens in contact met Flaubert.

In het artikel ‘De sigarepeuk van Liszt’ omschrijft Barnes zijn ervaring als: “Het was een kleine openbaring. Deze papegaai had op de tafel van de schrijver gestaan; nu, een eeuw later stond hij tegenover mij. Het leek of de papegaai een estafetteloper was die zojuist een onzichtbaar stokje had doorgegeven. Ik voelde Flauberts nabijheid”^[26].

Later bezocht hij het overgebleven paviljoen bij het huis in Croisset waar Flaubert gewoond had. Ook daar was een kleine tentoonstelling ter ere van de schrijver. Barnes beschrijft hoe Flaubert trivia, kleine dingen bewaarde waaraan voor hem herinneringen kleefden, waarbij hij wegdroomde. Maar hij zag er ook iets dat hem nog veel meer raakte:

“Then I saw it. Crouched on top of a high cupboard was another parrot. Also bright green. Also, according to both the gardienne and the label on its perch, the very parrot which Flaubert had borrowed from the museum of Rouen for the writing of *Un coeur simple*. (...) How do you compare two parrots, one already idealised by memory and metaphor, the other a squawking intruder? My initial response was that the second seemed less authentic than the first, mainly because it had a more benign air. (...) The writer’s voice - what makes you think it can be located that easily? Such a rebuke offered the second parrot”^[27].

In het artikel *De papegaai van Flaubert* van Tollebeek en Verschaffel wordt de ervaring van Barnes besproken en verbonden met het begrip ‘historische sensatie’, een begrip dat Johan Huizinga introduceerde om een contact met het verleden aan te duiden. Het is een “direct, haast zintuiglijk contact met het verleden”^[28]. Dit contact ontstaat door voorwerpen uit het verleden, zoals in het geval van Barnes de papegaai. Het voorwerp is een estafettestok; het komt uit een periode in het verleden en is er nu nog steeds, het overbrugt de periode die ons van het verleden scheidt. Degene die het voorwerp ziet, kan erdoor in de tijd reizen. Een historische sensatie kan echter alleen ontstaan als de toeschouwer al belangstelling voor het verleden heeft. Om via een bepaald



| Handel House Museum, repetitieruimte na reconstructie (foto Matthew Hollow, Handel House Trust Ltd.)

voorwerp in contact te komen met een persoon of gebeurtenis uit het verleden, moet hij die persoon of gebeurtenis wel kennen. De kans op een sensatie is groter als iemand iets bezoekt dat zijn interesse heeft, dus bijvoorbeeld het huis van een geliefde schrijver^[29]. De sensatie steunt op de stellige overtuiging dat het voorwerp authentiek is en als het namaak of bedrog blijkt te zijn, verdwijnen ook de ontroering en opwinding van het in contact met het verleden staan. Ook in het Händel House Museum waren bezoekers geraakt door wat ze zagen; ook al is het museum ingericht met meubilair uit dezelfde tijd en niet met authentieke meubelstukken die Händel ook gebruikt heeft, het is wel de locatie waar Händel zijn Messiah componeerde.

BEZOEKERS: INVLOEDEN EN AANPASSINGEN

De meeste huizen zijn nooit bedoeld geweest voor de hoeveelheden bezoekers die er komen. Ze zijn gebouwd als huis voor een familie, en werd soms maar een paar maanden per jaar gebruikt. Powis Castle bijvoorbeeld, was een van de drie huizen die de familie bezat. Tegenwoordig is het huis zeven maanden per jaar, zes dagen in de week open voor totaal zo'n 90.000 bezoekers. Het huis is daarop niet berekend. Niet alleen slijt het huis veel sneller dan wanneer het gebruikt werd voor de familie, ook zijn er aanpassingen nodig om aan het comfort van de bezoekers tegemoet te komen, zoals ticketverkoop, een restaurant en een museumwinkel.

Veel museumwoningen kiezen ervoor om het museumhuis te scheiden van toegevoegde faciliteiten als de ruimte voorhanden is. In het Huis Sonneveld in Rotterdam, zijn de bezoekers faciliteiten ondergebracht in het nabijgelegen NAI, terwijl het Utrechtse Rietveld-Schroderhuis de ontvangst een straat verderop voorziet, in een huis aan de Erasmuslaan. Van daaruit kunnen zowel het Rietveld-Schroderhuis als de modelwoning Erasmuslaan 9 bezocht worden. Ook het Anne Frankhuis en het Rembrandthuis hebben de entree, winkel en andere faciliteiten in een ander pand ondergebracht. Sir John Soane's museum in Londen is momenteel bezig om het buurpand te verbouwen tot entreegebouw. Tot die tijd is het een van de weinige huizen waar je door de originele voordeur naar binnen gaat en je in de hal wordt ontvangen.

MUSEUM SIMON VAN GIJN IN DORDRECHT

Museum Simon van Gijn maakt ook gebruik van een buurhuis. Het woonhuis waar Van Gijn van 1864 tot 1922 woonde, plus zijn verzameling werden na zijn dood eigendom van de vereniging Oud-Dordrecht, op voorwaarde dat het huis een museum werd. Het interieur moest zoveel

mogelijk worden gerespecteerd; de eetkamer en de wandtapijtenzaal moesten in ieder geval in tact blijven. Tussen 1922 en 1980, zijn er diverse verbouwingen uitgevoerd om het huis beter te kunnen gebruiken als museum. Diverse ruimtes die ingericht waren door Van Gijn werden opgeofferd voor kantoorruimte en een entree voor de bezoekers.

Aan het einde van de 20^{ste} eeuw was het museum te klein voor 30.000 bezoekers per jaar die het ontving. In 1999-2001 is het buurpand in gebruik genomen om alle voorzieningen als receptie, restaurant en lift in onder te brengen, terwijl het woonhuis zo veel mogelijk is terug gebracht naar de staat van begin 20^{ste} eeuw.



Museum Simon van Gijn, Vriesendorp of Rode Salon
(foto Simon van Gijn - museum aan huis, Dordrecht)

Om Van Gijns bezittingen beter te beheren, werden de klimaatbeheersing en beveiliging van het huis verbeterd. Daarnaast werd ook de bekabeling van de elektriciteit vernieuwd. Zeven jaar voordat de reconstructie begon, was er al begonnen met onderzoek naar het oude pand. Bouwhistorisch onderzoek, onderzoek naar verf, behang en textielfragmenten, interieurfoto's uit 1902, 1904 en 1908 en notities en kasboekjes van Van Gijn leverden een redelijk compleet beeld op van het huis.

Een van de belangrijkste onderdelen van de restauratie is dat de Vriesendorp salon of rode salon weer is teruggebracht in oude staat. Tot 1999 was deze kamer de entreeruimte voor publiek, terwijl het oorspronkelijk de damessalon was. Voor de restauratie gingen de wanden en het plafond schuil achter een nieuwe betimmering. Toen in de jaren vijftig van de 20^{ste} eeuw de schouw werd uitgebrouwen, verbrokkelde het marmer en daarom werden de onderdelen weggegooid. Bij de heropbouw van de schoorsteenpartij vormde een oude foto de voornaamste informatiebron. De schoorsteenmantel was uitgespaard in de lambrisering,

zodat de maten waren af te leiden. Bekend was dat het marmer van de originele schouw een roze kleur had en een donkere ader. De schouw werd gereconstrueerd in Spanje, waar een geschikte marmersoort verkrijgbaar was. Ook meubilair werd gereconstrueerd, aangezien dat na Van Gijns dood naar familieleden was gegaan.

Deze voorbeelden geven aan dat er diverse veranderingen aangebracht worden voor de bezoekers. Extra trappen, een receptie, toiletten zijn bijna altijd nodig om een huis open te stellen voor bezoekers. Daarnaast moet er ook gedacht worden aan de veiligheid voor de bezoeker, het

gebouw en de artefacten. Er moet een goede, efficiënte manier zijn om het gebouw te ontruimen ingeval van brand, de bezoeker moet het huis veilig kunnen bezoeken, zonder risico van vallen, struikelen et cetera. Ook het gebouw en de collectie lopen extra risico's als het open is voor publiek. Losse objecten zijn diefstalgevoelig. Om te voorkomen dat bezoekers hun souvenir uitzoeken in het museum zelf in plaats van in de museumwinkel, kunnen ruimtes afgeschermd worden door koorden of doorzichtige platen. Bijkomend voordeel is dan ook dat de vloerbedekking niet lijdt van de vele mensen die er overheen lopen en er niemand op de meubels kan gaan



Museum Simon van Gijn, nieuwe entree Nieuwe Haven 30 (foto Simon van Gijn - museum aan huis, Dordrecht)

zitten. Het doet wel afbreuk aan het gevoel dat de bezoeker in een huis rondloopt. De combinatie van visuele en fysieke toegankelijkheid zorgen voor een bijzondere atmosfeer, anders dan in een museum. In Powis Castle zijn alle kleine dingen bij de bezoekersroute vastgemaakt met visdraad en zijn alle stoelen en tafels voorzien van bordjes met "niet aanraken", "touching causes damage" en "do not sit on this chair". In het Sonneveld huis daarentegen, zijn geen verbodsbordjes te zien. Hoe meer bordjes met "niet aanraken" erop en afschermingen, des te meer wordt het een levenloze ruimte, wat juist niet de bedoeling is in een museumwoning. Vaak wordt geprobeerd het gevoel op te roepen dat de bewoner net even weg is, en elk moment terug kan keren.

BESLUIT

Om dat gevoel van 'een stapje terug in de tijd' en het dichtbij het verleden voelen optimaal op te roepen, zijn veel van de besproken museumwoningen teruggebracht naar een bepaald punt in de tijd. Latere veranderingen zijn ongedaan gemaakt en reconstructies vullen de plaats waar het origineel niet meer voorhanden is. In veel gevallen verkeert het museumhuis niet meer in "authentieke staat" (in de zin van het woord dat het overgeleverd is in exact dezelfde staat als het oorspronkelijk ontworpen is), maar is het een "valsche herschepping". Ook in die nieuwe staat zijn ze een waardevolle bron. Museumwoningen presenteren het verleden in een manier die voor bezoekers herkenbaar is en hun een beter inzicht geeft in het leven van een bepaalde persoon of een periode in het verleden.

NOTEN

- (1) STILLER A., *Bemühungen um das Ursprüngliche: Bemerkungen zum roten Faden in diesem katalog*, in *Das Haus Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe, Brunn 1930*, Salzburg, 1999, p. 13.
- (2) Grondbeginselen 1917 artikel XVI, aangehaald in DENSLAGEN W., *Romantisch modernisme. Nostalgie in de monumentenzorg*, Amsterdam, 2004, p. 83.
- (3) KALF J., *Inleiding op de Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken*, Leiden, 1917, 12, in DENSLAGEN W., *Restauratie van een geschonden wereld. Reader monumenten I*, Utrecht, 2001.
- (4) MEURS P., *Monumentenzorg als ontwerpogave. DO-COMOMO en het behoud van de moderne beweging*, in de Architect, nr. 12, 1996, p. 53.
- (5) Ibidem, p. 52.
- (6) HAMMER I., *Surface is interface. History of and criteria for the preservation of the Tugendhat house*, in HAMMER-TUGENDHAT D. en TEGETHOFF W. (red.), *Ludwig Mies van der Rohe. The Tugendhat House*, (red.), Wenen, 2000, p. 128.
- (7) VAN ES R., 't Heb wel wat. *De Kieffhoek, de reconstructie van een rijksmonument*, Rotterdam, 1995, p. 7.

- (8) OVERMEIRE K., PATIJN W. en KOEKEBAKKER O., *Het begin van een restauratie. Verslag van de reconstructie van een woonblok*, in CUSVELLER S. (red.), *De Kieffhoek, een woonwijk in Rotterdam*, Laren, 1990, p. 107.
- (9) MEURS P., *Neo-Oud of Neo-modern? De Kieffhoek gereconstrueerd*, in Archis, nr. 1, 1995, p. 5.
- (10) FEINBERG MILLENSON S., *Sir John Soane's Museum*, Michigan, 1987, p. 76.
- (11) THORNTON P., *The Soane as it was*, in Apollo 81, nr. 338, 1990, p. 228-233, 232.
- (12) THORNTON P., in CRUIKSHANK D., *The Breakfast Room*, in *The Architectural Review*, nr. 198, 1995, nr. 8, p. 76-80.
- (13) Ibidem.
- (14) Website Museum Het Rembrandthuis, www.rembrandthuis.nl (29 september 2004, juni 2005) Huis > Geschiedenis Rembrandthuis > "Geschiedenis van het huis".
- (15) LAAN B. en VROOM W., *Plan voor reconstructie van Rembrandthuis is pure nep*, in *Het Parool*, 11 december 1997 (via lexisnexis nationaal 13 december 2004).
- (16) Ibidem.
- (17) KOELEMELJER J., *Een kijkhuis vol valse meubels. Het Rembrandthuis wordt net echt zeventiende-eeuws*, in de Volkskrant, 20 februari 1998 (via lexisnexis nationaal 13 december 2004).
- (18) HAAGSMA I. en DE HAAN H., *Met een stap in de eeuw van Rembrandt*, in de Volkskrant, 5 mei 1998 (via lexisnexis nationaal 13 december 2004) en KOELEMELJER J., 20 februari 1998.
- (19) BUSCHMAN P., geciteerd door DELEN A.J.J., in *Het huis van Pieter Pauwel Rubens, wat het was, wat het werd, wat het worden kan*, Brussel, 1933, p. 68-71, in TIJS J., P. P. Rubens en J. Jordaens. *Barok in eigen huis. Een architectuur-historische studie over groei, verval en restauratie van twee 17de-eeuwse kunstenaarswoningen te Antwerpen*, Antwerpen, 1984, p. 171.
- (20) Ibidem.
- (21) Ibidem.
- (22) RISNICOFF DE GORGAS M., *Reality as illusion, the historic houses that become museums*, in *Museum International*, jg. 53, nr. 210, 2001, p. 10.
- (23) PAVONI R., *Towards a definition and typology of historic house museums*, in *Museum International*, jg. 53, nr. 210, 2001, p. 19.
- (24) CAMPBELL DIXON A., *Getting a grip on Handel*, in *Daily Telegraph*, 22 december 2001, [via lexisnexis internationaal 21 april 2005]; RIDING J., *Handel's House*, in *Handel House Museum companion*, Londen, 2001, p. 26; WHITE M., *Filling Handel's House, Once Again, With Music*, in *The New York Times*, 30 december 2001 (via lexisnexis internationaal 21 april 2005).
- (25) LAAN B. en VROOM W., referentie eindnoot 15.
- (26) BARNES J., *De sigarepeuk van Liszt. Julian Barnes over het dwaze van schrijversverering*, in NWT Nieuw wereldtijdschrift, jg. 4, nr. 4, 1987, p. 6.
- (27) BARNES J., *Flauberts parrot*, Londen, 1984, p. 21-22.
- (28) TOLLEBEEK J. en VERSCHAFFEL T., *De papegaai van Flaubert. Over historische sensatie en historische interesse*, Amsterdam, 1992, p. 18. Ze geven niet aan uit welk artikel dit komt, alleen het jaartal 1920.
- (29) TOLLEBEEK J. en VERSCHAFFEL T., *op.cit.*, p. 33.

DE “L’ÉTAT AUTHENTIQUE” À LA “FAUSSE RE-CRÉATION” AUTHENTICITÉ ET INTERPRÉTATION DES DE- MEURES HISTORIQUES DEVENUES MUSÉES

LES MAISONS-MUSÉES JOUISSENT D’UN INTÉRÊT CROISSANT. UNE MAISON AMÉNAGÉE COMME AUTREFOIS, FAIT APPEL À DES SENTIMENTS DE NOSTALGIE POUR LE PASSÉ. DES DEMEURES DE PERSONNAGES PLUS OU MOINS CÉLÈBRES COMME DES ARTISTES, DES ÉCRIVAINS ET DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE, DONNENT UN APERÇU DE LA VIE DE CES PERSONNES. IL Y A DIFFÉRENTES SORTES DE MAISONS-MUSÉES. CERTAINES REPRÉSENTENT UNE GRANDE VALEUR ARCHITECTONIQUE COMME LA MAISON SONNEVELD ET LA MAISON-MUSÉE AU KIEFHOEK À ROTTERDAM ET LA MAISON RIETVELD-SCHRÖDERHUIS À UTRECHT. D’AUTRES MAISONS COMMÉMORANT DES HABITANTS CÉLÈBRES TELS QUE LES MAISONS DE ANNE FRANK ET DE REMBRANDT À AMSTERDAM ET LA MAISON DE HANDEL À LONDRES. UNE MAISON-MUSÉE PEUT ÉGALEMENT PRÉSENTER UNE ÉPOQUE DE L’HISTOIRE SOCIALE COMME LE MUSÉE BACK-TO-BACKS À BIRMINGHAM. DES DEMEURES PLUS IMPORTANTES COMME LE MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ À PARIS ET LE POWIS CASTLE À WALES SONT DES MUSÉES QUI PRÉSENTENT UNE COLLECTION PRIVÉE PLUTÔT QU’UNE VRAIE HABITATION.

UNE MAISON PEUT ÊTRE DESTINÉE À L’ORIGINE À UN MUSÉE, OU ELLE PEUT RECEVOIR CETTE FONCTION PLUS TARD. UNE MAISON-MUSÉE PEUT COMMÉMORER LA PERSONNE QUI A CONSTITUÉ LA COLLECTION DU MUSÉE, COMME LE MUSÉE SIR JOHN SOANE À LONDRES ET LE MUSÉE SIMON VAN GIJN. LA MAISON D’UNE PERSONNE CÉLÈBRE PEUT ÉGALEMENT RACONTER L’HISTOIRE D’UN CERTAIN MODE DE VIE.

LE BÂTIMENT, L’INTÉRIEUR, L’ÉVENTUELLE COLLECTION ET L’HABITANT D’AUTREFOIS SONT ÉTROITEMENT LIÉS. LA SITUATION DANS SON ÉVOLUTION HISTORIQUE, LES SOURCES PRÉSENTES, L’INFLUENCE DES SERVICES DES MONUMENTS ET LES EXIGENCES DES VISITEURS SONT D’AUTRES ÉLÉMENTS DONT IL FAUT TENIR COMPTE. TOUS ENSEMBLE ILS INFLUENCENT L’AUTHENTICITÉ ET L’INTERPRÉTATION DE LA MAISON-MUSÉE.

CES DERNIÈRES ANNÉES, PLUSIEURS NOUVELLES MAISONS-MUSÉES ONT OUVERT LEURS PORTES ET D’AUTRES MUSÉES EXISTANTS ONT ÉTÉ RÉNOVÉS, POUR RENCONTRER LES EXIGENCES DU TEMPS ET DU NOMBRE DE VISITEURS. DANS CERTAINS CAS, LE ‘PASSÉ’ A ÉTÉ RECONSTITUÉ. MAIS EST-CE POSSIBLE, ET EST-IL SOUHAITABLE DE CHANGER UNE SITUATION HISTORIQUE?

LES LIMITES DE LA CONSERVATION-RESTAURATION DES DÉCORS ARCHITECTURAUX EN CÉRAMIQUE | DOMINIQUE DRIESMANS

Les ensembles de décors architecturaux en céramique présentent en général une série d'altérations qui se retrouvent systématiquement dans les différents ensembles et dont les causes sont souvent identiques. Passons rapidement en revue la liste des plus fréquentes ainsi que de leur cause:

- l'encrassement dont la cause principale est la pollution atmosphérique et qui est généralement beaucoup plus accentué pour les ensembles situés à l'extérieur
- les usures qui peuvent être provoquées par les intempéries dans des zones particulièrement battues par les vents ou par des facteurs mécaniques extérieurs, comme des nettoyages avec du matériel trop dur ou un sablage trop agressif
- les fissures, résultant de phénomènes internes à la matière, comme des défauts de fabrication ou de cuisson, soit de phénomènes extérieurs comme des mouvements du bâtiment ou des interventions extérieures
- les écaillages, éclats et pertes d'émail qui résultent souvent d'une poussée de cristallisation de sels, ou de l'alternance du phénomène gel-dégel dans des céramiques de venues poreuses ou de phénomènes extérieurs comme l'arrachage
- les cassures avec ou sans perte de matière provoquées par des interventions extérieures comme des chocs, des mauvaises manipulations lors de la pose, des transformations du bâtiment
- les trous toujours liés à une cause extérieure et le plus souvent à la mise en place d'un insert métallique ou autre
- les décollages du support sont souvent le résultat d'un affaiblissement du ciment de pose, soit lié à son vieillissement soit causé par un facteur extérieur comme une infiltration d'eau, des mouvements de terrain ou de fortes vibrations répétitives
- les manques d'éléments complets qui peuvent être accidentels, comme la perte d'un élément qui se serait détaché, ou volontaires lors d'une transformation du bâtiment ou à l'occasion d'un vol.

Il est bien évident que ces différents facteurs responsables de l'apparition des altérations peuvent se manifester séparément ou simultanément. La plupart de ces altérations trouve des solutions de traitement satisfaisantes, même si elles sont parfois compliquées à réaliser. Par contre, le remplacement des éléments disparus ou dont l'état est tel qu'ils sont irrécupérables, pose un problème très souvent insoluble. En effet, la plupart des fabriques et manufactures qui les ont produites n'existe plus. Pour obtenir des copies à l'identique de ces céramiques, nous devons faire appel à d'autres fabri-

ques ou à des artisans ou artistes céramistes qui acceptent de réaliser tous les essais nécessaires à l'obtention d'un résultat satisfaisant. Or cette recherche demande au minimum une dizaine d'essais, car il faut maîtriser une quantité de paramètres tel le choix de la terre, les dimensions, les coefficients de rétraction au séchage, les déformations, les couleurs des émaux, la brillance et l'épaisseur de l'émail pour n'en citer que quelques-uns. Tous ces essais représentent évidemment un coût très élevé souvent démesuré par rapport à la quantité d'éléments à produire et les candidats ne sont pas nombreux. Cette solution n'est donc envisageable que dans les cas de manques suffisamment importants pour justifier le coût de ces recherches et à condition d'avoir trouvé une fabrique ou un céramiste qui accepte ce type de défi.

Voyons au travers de quelques exemples, les difficultés et les limites auxquelles nous sommes constamment confrontés dans le domaine des ensembles de décors architecturaux en céramique.

LE CARRELAGE AU SOL DU PATIO DE L'HÔTEL WIELEMANS

L'hôtel Wielemans se situe rue Defacqz à Ixelles. Ce bâtiment est un des exemples les plus représentatifs du style art déco. A l'occasion des trente ans de la Tour Louise, la compagnie d'assurances Générali Belgium a acheté cet hôtel de maître classé, situé au pied de la tour, et a entrepris de le rénover totalement pour l'affecter ensuite à des activités culturelles diverses. Commandé en 1925 par Léon Wielemans, maître incontesté de la brasserie Wielemans-Ceuppens, à l'architecte Adrien Blomme comme maison-cadeau pour son épouse. Celle-ci, passionnée par l'Espagne, emmène l'architecte à Grenade d'où il ramène les inspirations pour les plans d'une demeure, qui devait être articulée autour d'un patio. C'est là également qu'ils choisissent les 5000 carreaux de céramique qui décorent la maison et les font rapatrier par bateau en Belgique.

Le sol du patio est constitué d'un ensemble de carreaux rectangulaires en terre cuite rouge de Jurbise, parsemé de cabochons de couleurs, le tout bordé d'une frise colorée. Au fil du temps le bâtiment a subi des mouvements du sol et des vibrations très fortes, notamment pendant la Seconde Guerre mondiale, puis particulièrement lors de la construction de la Tour Louise qui jouxte l'hôtel. Le lit de sable stabilisé qui supportait le carrelage s'était progressivement fissuré provoquant des cassures et des pertes céramiques. Une partie des carreaux rouges avait disparu, remplacé par du ciment coulé, puis peint.



Façade de l'hôtel Wielemans rue Defacqz à Ixelles

Certains éléments du décor avaient déjà été remplacés par des copies en céramique, assez peu ressemblantes aux originaux. La dégradation continuait à s'aggraver et de plus en plus de carreaux se détachaient et se cassaient. Or, le bâtiment était devenu un centre culturel ce qui induisait une forte augmentation de la fréquentation des lieux et donc beaucoup plus de passage sur le carrelage affaibli. La proposition faite par l'architecte Morozzo della Rocca était:

- de remplacer toutes les terres cuites rouges par des carreaux d'aspect identique, mais dans une pâte céramique plus solide: un grès teinté dans la masse, cuit à très haute température, afin de renforcer le sol
- de remplacer les éléments du décor manquants (cabochons et frises) par des copies nouvelles

- de restaurer les éléments récupérables du décor afin de les remettre en place dans les zones de plus faible passage de la pièce.

Par chance, l'entreprise Cerafrance, dirigée à l'époque par un patron passionné par les décors architecturaux en céramique, a accepté de relever le défi à condition de produire une quantité suffisante. Après au moins dix essais successifs, la production des éléments fut lancée pour une quantité supérieure aux besoins, afin de constituer une réserve pour le futur. Une sélection pièce par pièce fut réalisée afin de ne mettre en place que les pièces les plus ressemblantes.

Notre intervention de conservation-restauration comprenait:

- la dépose de l'ensemble du carrelage, en concentrant notre attention sur les éléments



Frise, cabochons et dalles rouges du carrelage avant la dépose: on observe les écailles manquantes, le sable sortant par les joints et la colle du tapis recouvrant les surfaces



Cabochon d'origine



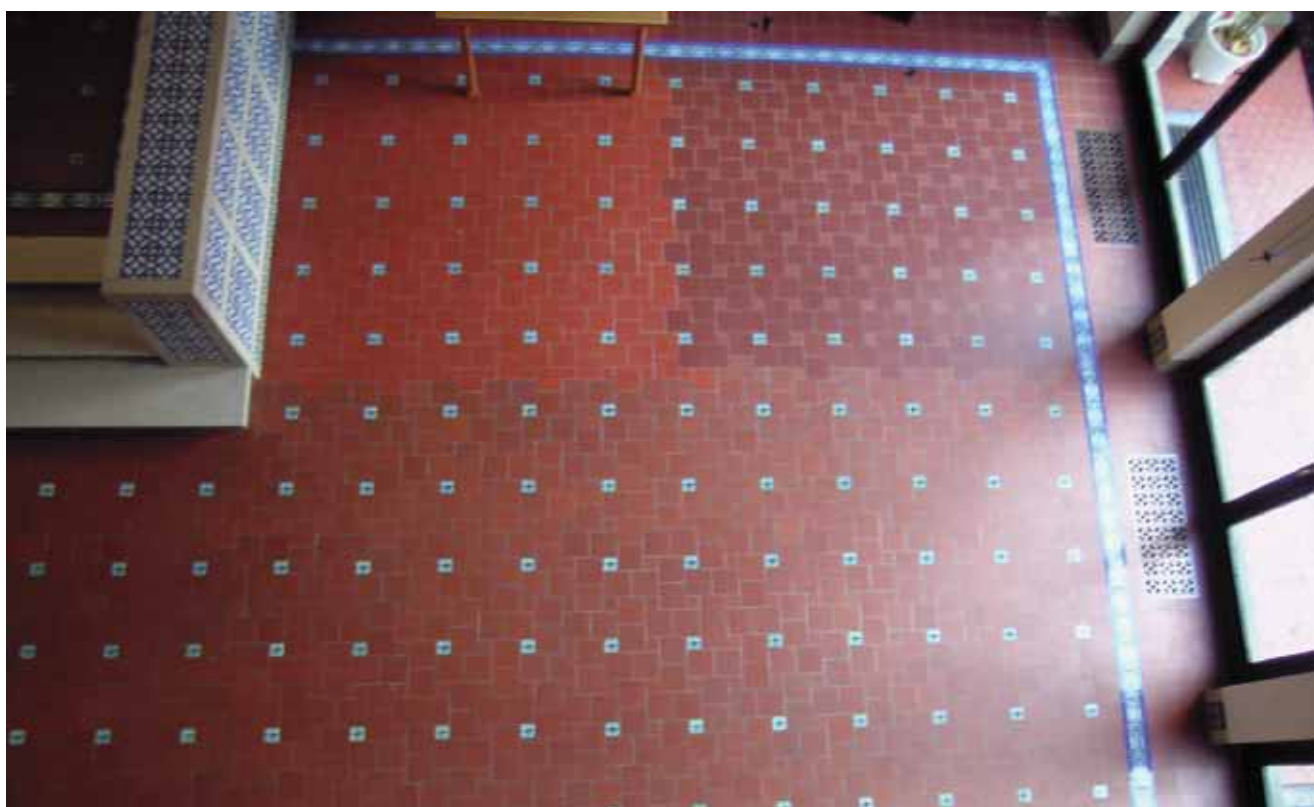
Cabochon de remplacement fabriqué lors de la première campagne d'intervention



Détail du décor après traitement, mélange d'éléments restaurés et de copies



Reconstitution de l'émail en cours d'exécution



Ensemble après repose, la différence entre les éléments d'origine, et les deux cuissons des copies est malheureusement très visible



En cours de dépose, on observe successivement: le lit de sable, la chape de ciment et le carrelage
Détail: A gauche, un cabochon avant préparation à la repose et à droite, un cabochon nettoyé et recollé

- du décor, afin d'en récupérer le maximum
- la préparation à la repose des éléments intacts par un nettoyage (élimination des restes de ciment de pose et de joints) et une consolidation en les imprégnant d'une résine époxy diluée
- la sélection des moins endommagés afin de les restaurer si nécessaire (collage, reconstitution des parties manquantes à l'aide de bouchages teintés dans la masse, intégration des motifs puis d'une protection de la retouche par l'application d'une couche de résine époxy) et de les réintégrer dans le carrelage.

Dans le cas présent, l'effet obtenu est satisfaisant pour les motifs (frises et cabochons) et de près l'on distingue bien les copies des éléments d'origine. Par contre la couleur des nouvelles dalles rouges est tout de même fort différente de celle des anciennes, d'autant plus qu'une erreur de calcul a obligé l'entreprise Cerafrance à cuire une seconde production de dalles rouges alors que la pose par les carreleurs avait déjà commencé. Et bien que les mêmes critères techniques aient été respectés, nous pouvons voir que le résultat est beaucoup plus foncé. Nous nous trouvons donc en présence de trois zones de couleurs différentes sur un même espace et nous devons admettre que l'homogénéité de l'ensemble est perdue. En comparant le petit palier, où toutes les céramiques sont des copies, nous devons admettre que le résultat est beaucoup plus cohérent.

Cette mésaventure nous prouve bien l'extrême difficulté que représente le remplacement d'éléments manquants par des copies en céramique. L'entreprise avait accepté car la quantité d'éléments à remplacer était suffisante pour que le budget soit rentable. Malheureusement cette collaboration n'est plus possible car depuis le décès de son fondateur, les successeurs ont totalement arrêté ce domaine de production.

Ce chantier ne nous a pas posé de problème d'organisation particulier, car seule l'étape de la dépose du carrelage s'est réalisée in situ. Toutes les interventions de consolidation et de restauration se sont déroulées en atelier, ce qui nous a permis de travailler dans les meilleures conditions et de fournir un travail précis et soigné, ce qui est rarement le cas quand toutes les étapes doivent se dérouler in situ. C'est ce que va être montré avec le second exemple.

LA GRANDE MAISON DE BLANC

La façade de La Grande Maison de Blanc se situe rue Marché aux poulets à Bruxelles. Ce bâtiment art nouveau à l'allure monumentale fut construit en 1896 par l'architecte Oscar François pour le marchand de tissus E. Lefèvre. Quoique le rez-de-chaussée commercial ait été défiguré par les nombreux changements d'affec-



Façade de La Grande Maison de Blanc, rue Marché aux poulets à Bruxelles, avant traitement

tation, les deux étages supérieurs, recouverts de panneaux et de frises en céramique polychrome, restaient significatifs de la beauté de l'immeuble. Les panneaux furent réalisés par la faïencerie Boch de La Louvière, d'après l'oeuvre picturale de Privat Livemont, un artiste peintre et affichiste réputé de l'art nouveau belge. Les scènes allégoriques représentent des femmes et des fleurs enrubannées.

À l'origine, la façade s'articulait symétriquement autour d'une travée centrale. Celle-ci, en léger ressaut, marquait l'entrée du magasin et se terminait par un fronton marqué d'un millésime. Un rythme se dégageait de cette façade par la succession des quatorze travées percées d'ouvertures flanquées de colonnettes. Deux travées ont été ajoutées par l'architecte Servais au début du siècle, mais dans le respect de l'oeuvre initiale. Le bâtiment fait l'objet depuis quelques années d'une rénovation globale subventionnée par la Région bruxelloise. Les travaux ont été organisés en plusieurs phases sous la direction de l'architecte Barbara Van Der Wee.

La demande qui nous concernait rentrait dans la phase de restauration de la façade: pierres, céramiques et boiseries, ainsi qu'une partie des espaces intérieurs. Elle comprenait un nettoyage de l'ensemble des surfaces du décor en céramique, une consolidation des zones fragiles,



Détail du décor après traitement pour la partie supérieure: trois panneaux réalisés d'après les cartons de Privat Livemont

une reconstitution des parties manquantes des éléments lacunaires et le remplacement des éléments disparus. Les étapes de nettoyage et de consolidation n'ont pas posé de problème particulier, si ce n'est l'ampleur de la tâche, puisque la façade mesure 40 m de large sur 20 m dans sa plus grande hauteur et que l'encrassement était très accroché sur les surfaces émaillées. Nous avons par contre rencontré des problèmes d'organisation car le sablage des pierres se déroulait simultanément à, notre nettoyage. Vous pouvez imaginer qu'il n'est ni facile ni agréable de travailler dans les rejets de sable surtout quand il y a du vent.

La difficulté principale de cette intervention fut la problématique des parties manquantes que nous pouvions classer en deux catégories:

- les céramiques cassées ou éclatées, dont une partie avait disparu
- les céramiques entièrement disparues suite à des vols ou des chutes.

Nous avons dû nous poser la question de savoir jusqu'à quelle proportion de manque par rapport à sa taille peut-on compléter une céramique avec des bouchages de résine époxy chargée? Qu'il s'agisse de cassures ou d'éclats, nous avons déterminé au cas par cas la proportion de manque au-delà de laquelle il n'était plus raisonnable de reconstituer en résine, mais bien de remplacer entièrement l'élément par une copie en cérami-

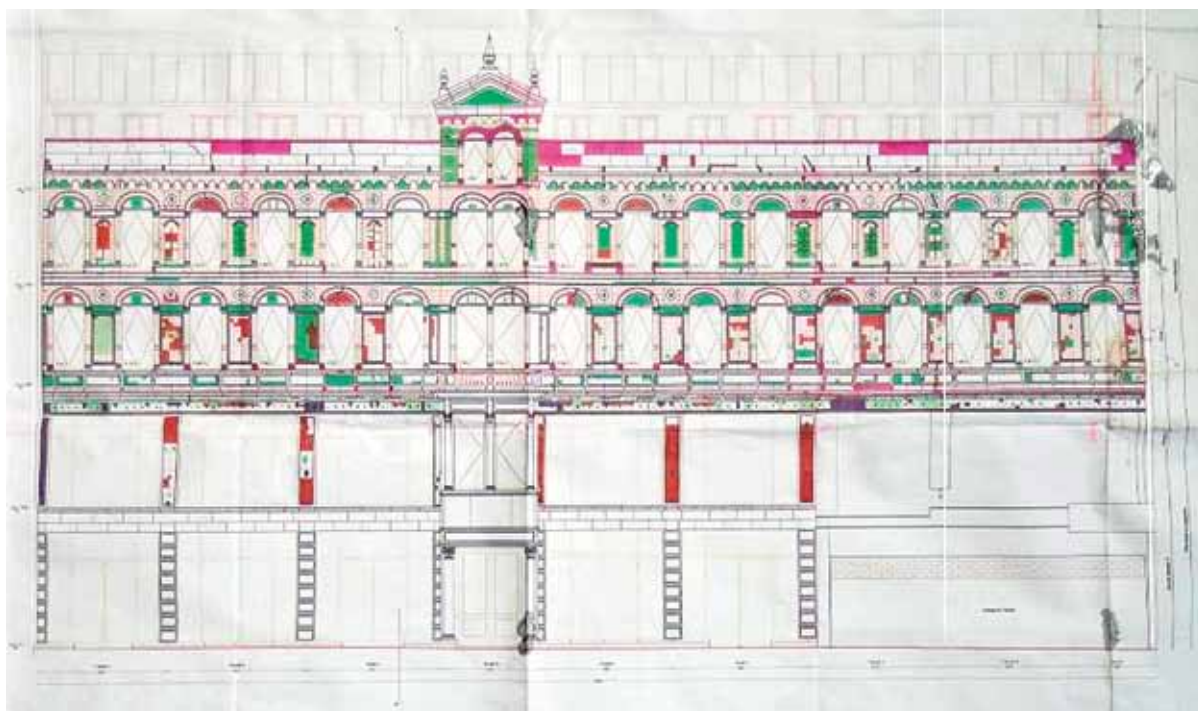
que. En général, nous n'avons pas dépassé la proportion d'un tiers d'élément.

Pour cette façade, le maître d'ouvrage a fait appel à trois artisans céramistes qui se partagent le travail en fonction de leur spécialisation: un pour les panneaux de Privat Livemont, un pour les lettres de l'inscription et un pour les éléments des frises du décor.

Pendant tout le chantier, les conditions de travail étaient très difficiles, voir impossibles à certains moments de garantir la qualité des résultats. En effet, une grande partie de l'intervention devait impérativement se dérouler dans une atmosphère hors poussière. C'était le cas pour les étapes d'application des bouchages colorés, de la retouche et des couches de protection. Or, en plus des nombreuses intempéries qui compliquaient et ralentissaient le travail, il fallait cohabiter sur l'échafaudage jusqu'au dernier jour de chantier avec d'autres corps de métier, ce qui en soi n'est pas désagréable, mais qui posait de sérieux problèmes (par exemple quand les restaurateurs de pierre très sympathiques en l'occurrence mais qui à longueur de journées taillent dans la pierre avec des machines à disque). Il était difficile de protéger les surfaces de bouchages ou de retouches en cours de polymérisation ou de séchage, afin d'éviter qu'elles n'accrochent toute la poudre de pierre. Ou lorsque sans avertissement au

partie origine

partie ajoutée



Plan de la façade



Éléments d'une frise en cours de nettoyage



Zone présentant des écaillages et nécessitant une consolidation par infiltration de résine

préalable, une entreprise est venue appliquer plus que généreusement et sans protection ni pour elle-même, ni pour les céramiques, du silicate d'éthyle sur toutes les pierres de la façade. Nous nous sommes retrouvées avec une couche de silicate d'éthyle sur les bouchages et retouches en cours. Or nous ne disposons pas du temps nécessaire pour le laisser cristalliser et nous ne pouvons pas l'éliminer avec des solvants sans enlever une partie de notre travail. Ou encore quand lors de l'avant-dernier jour de chantier des menuisiers sont venus arracher au pied de biche et marteau des moulures en bois contre le lettrage que nous venions de terminer. Tous ces désagréments démontrent le manque de communication auquel on est souvent confronté.

Nous avons une fois de plus mesuré la difficulté d'appliquer des techniques de conservation-restauration d'œuvres d'art, exigeantes, précises et délicates, sur un chantier du bâtiment. Ces inconvénients résultent d'une part d'une forte pression financière -en effet l'échafaudage ne pouvait pas rester en place plus de deux mois- et d'autre part de la difficulté à faire comprendre aux maîtres d'ouvrages et parfois même aux architectes les exigences des produits de restauration et de nos méthodes de travail pour garantir un résultat de qualité qui pourra vieillir dans les meilleures conditions.



Reconstitution formelle d'une grande lacune



La même reconstitution après intégration coloristique par la retouche



Reconstitution formelle d'une grande lacune dans une lettre de la frise inférieure



La même lacune après intégration coloristique par la retouche

Après un travail d'une telle ampleur nous pouvons nous poser deux questions:

- A partir du moment où le remplacement par des copies en céramique était possible, n'aurait-il pas été plus raisonnable de remplacer systématiquement les céramiques très endommagées ou lacunaires, car nous savons que ce matériau vieillit beaucoup mieux et offre une longévité plus grande que celle de tous les matériaux de reconstitution, que ce soient les

résines synthétiques ou les mortiers minéraux?

- Étant donné le caractère monumental de cet ensemble décoratif, la distance à laquelle le spectateur se trouve et la potentialité contenue dans cet ensemble, induite par le caractère répétitif des motifs, à l'exception des panneaux de Livemont qui sont tous uniques, n'était-il pas envisageable de ne pas compléter les lacunes? Pour ma part, je suis convaincue que l'œil du spectateur est capable de compléter l'image.



Ensemble de la façade après intervention: les vitrines du rez de chaussée doivent encore être remplacées

CONCLUSION

Cette intervention a présenté deux exemples pour lesquels le remplacement par des copies était possible parce que une fabrique et des artistes avaient accepté de relever les défis. Mais la plupart du temps, le nombre de manques n'est pas suffisant pour justifier le coût de tous les essais indispensables à l'obtention de copies satisfaisantes. Une solution alternative doit donc être envisagée. Que ce soit l'acceptation pure et simple des lacunes ou le remplacement des céramiques par une technique d'imitation la plus adaptée à chaque cas particulier.

Les décisions de traitements sont prises collectivement avec des architectes et des entrepreneurs qui ne sont pas toujours sensibilisés à la théorie de la restauration des œuvres d'art ni avec son éthique et pour qui la notion du respect de l'histoire matérielle d'une œuvre va souvent à l'encontre de leur conception de la restauration de bâtiments. La solution devra être acceptée par les différents intervenants impliqués dans les décisions de traitement. Il faut s'interroger sur le statut de ces ensembles décoratifs car on demande d'intervenir comme sur de véritables œuvres d'art, sans pouvoir bénéficier des conditions indispensables au bon déroulement des interventions.

Il faut également se poser la question de savoir s'il est raisonnable d'engager de telles dépenses quand on voit certains résultats obtenus.

DE BEPERKINGEN VAN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE VAN ARCHITECTURALE DECORATIEVE ENSEMBLES IN CERAMIEK

VAAK VERTONEN ARCHITECTURALE DECORS IN CERAMIEK, ZOWEL BINNEN ALS BUITEN, ALTERATIES DIE VEROORZAAKT ZIJN DOOR VERSCHILLENDE FACTOREN: SLECHTE WEERSOMSTANDIGHEDEN, VERVUILING, DE BEWEGINGEN VAN HET GEBOUW, INSIJPELING VAN VOCHT, VEROUDERING VAN CEMENT, VERBOUWINGEN, ENZ. BARSTEN, SCHEUREN, AFSCHILFERING, SPLINTERS, HET LOSKOMEN VAN ELEMENTEN EN SLIJTAGE ZIJN PROBLEMEN WAARVOOR MEESTAL EEN BEVREDIGENDE OPLOSSING WORDT GEVONDEN, OOK ALS DE BEHANDELING ZELF INGEWIKKELD IS. DE VERVANGING VAN ONTBREKENDE OF ONHERSTELBARE ELEMENTEN STELT DAARENTEGEN EEN VAAK ONOPLOSBAAR PROBLEEM OMDAT DE FABRIEKEN DIE INSTONDEN VOOR DEZE PRODUCTIE NIET MEER BESTAAN.

DE TECHNISCHE MOEILIKHEDEN OM ELEMENTEN TE REPRODUCEREN DIE IDENTIEK ZIJN AAN DE ORIGINELE, LEIDEN TOT EEN KOSTPRIJS DIE VAAK BOVENMATIG GROOT IS IN VERHOUDING TOT DE HOEVEELHEID TE REPRODUCEREN ELEMENTEN. DEZE OPLOSSING KOMT DUS ALLEEN IN AANMERKING WANNEER DE LACUNES VOLDOENDE BELANGRIJK ZIJN OM DE KOSTPRIJS VAN HET ONDERZOEK TE KUNNEN RECHTVAARDIGEN, EN OP VOORWAARDE DAT ER EEN PRODUCENT WORDT GEVONDEN DIE DIT SOORT UITDAGINGEN WIL AANGAAN.

IN DE MEESTE GEVALLEN ZIJN ER NIET VOLDOENDE LACUNES EN MOET ER DUS EEN ANDERE OPLOSSING GEVONDEN WORDEN. ER KAN DAN OFWEL GEWOONWEG GEACCEPTEERD WORDEN DAT ER LACUNES ZIJN, OFWEL WORDEN DE LACUNES IN DE CERAMIEK VERVANGEN DOOR TOEPASSING VAN EEN IMITATIETECHNIEK, Aangepast aan elk individueel geval. IN BEIDE GEVALLEN MOET DE GEKOZEN OPLOSSING GOEDGEKEURD WORDEN DOOR ALLE BETROKKEN PARTIJEN. HET DOEN AANVAARDEN VAN LACUNES IS VAAK MOEILIJK, ZELFS ALS DIT DE MEEST REDELIJKE OPLOSSING IS.

RECONSTRUCTIE VAN DE OORSPRONKELIJKE DECORATIES IN HET RIJKSMUSEUM TE AMSTERDAM | ANNE VAN GREVENSTEIN

De vraag naar heldere definities van ingrepen in de verschijning van monumenten blijft zeer actueel. Restauratie, reconstructie, renovatie, het blijven termen die vaak verschillende inhoudelijke ladingen kunnen dekken. De casus 'reconstructie van de oorspronkelijke decoraties van Cuypers in het Rijksmuseum te Amsterdam' poogt helderheid en inzicht te verschaffen in de gevolgde procedures. Tevens wordt ingegaan op aspecten van onderzoek en opleiding die onlosmakelijk met dit project verbonden zijn.

Het Rijksmuseum naar ontwerp van architect Pierre Cuypers werd opgeleverd in 1885. De decoraties van het interieur waren pas in 1910 compleet en kort na de dood van de architect in 1921, begon men stap voor stap met overschilderingen en wijzigingen in functie en gebruik van de museumzalen. Van een daglicht museum, met twee grote, met glas overkoepelde binnenhoven, links en recht van de middenas, werd het museum in de loop van de 20^{ste} eeuw een kunstlicht museum. De twee binnenhoven werden progressief volgebouwd, de ramen werden dichtgetimmerd en alle decoraties verdwenen onder dikke lagen witte verf.

In 2001 kreeg de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) de opdracht om, ter voorbereiding van de geplande renovatie van het ensemble, onderzoek te doen naar wat overgebleven was van de oorspronkelijke geschilderde decoraties in het interieur. Nog tijdens het museumbezoek werd zo veel mogelijk stratigrafisch en topografisch onderzoek gedaan, overal waar mogelijk, achter de schermen en toegevoegde wanden, boven de valse plafonds en onder de dakconstructie. De boodschap van dit onderzoek was in 2002 helder: met uitzondering van de ruimtes die in de tachtiger jaren geheel ontleisterd werden zoals de voorhal op de eerste verdieping, waren alle decoraties nog in ruime mate aanwezig. Stratigrafisch onderzoek en grotere vrijlegvensters gaven echter ook de droevige boodschap dat de oorspronkelijke kalk- en temperaverflagen op grote schaal eerst met een solide loodwitlaag in olie waren ingesmeerd, waarschijnlijk bedoeld als stevige technische grondverf. De lijnolie was in de originele verf gedrongen en de lagen lieten zich bijzonder moeilijk scheiden, zowel mechanisch als chemisch. Wel kon men de gegevens van archiefonderzoek, de vele zwart-wit opnames van rond 1910, en na bestudering van de schaarse nooit overschilderde delen van het interieur, deze informatie aanvullen met gegevens van het materiaaltechnisch onderzoek (strijklicht, dwarsdoorsneden van de verflagen, pigmentanalyses en vrijlegvensters), om op die wijze tot een goed gefundeerd voorstel tot reconstructie te kunnen komen. Opdracht werd toen verstrekt tot de uitvoering van enkele proefvlakken in de voor-

hal en in de eregalerij. Door de opzet van deze proefvlakken werd duidelijk dat de decoraties van Cuypers, in de goede traditie van Viollet-le-Duc en de Arts and Crafts Movement, ook een wezenlijke functie vervulden in de leesbaarheid van de architectuur. De combinatie van beeldhouwde decoraties en hun voortzetting in geschilderd trompe-l'œil, werd manifest door alle onderzochte ruimtes heen. In de voorhal bijvoorbeeld, was de kroonlijst deels beeldhouwd maar ook grotendeels gewoon geschilderd. Een witte overschildering veranderde dus de visuele dragende structuur van het gewelf, en daarmee de leesbaarheid van de hele architectuur. Het kiezen voor een reconstructie werd ook verder ingegeven door het feit dat zeer wezenlijke onderdelen van de decoraties van de voorhal en eregalerij op doek uitgevoerd waren door de Oostenrijkse schilder Georg Sturm en dat deze doeken, na de



Proefvlak in de voorhal van het Rijksmuseum in Amsterdam



Proefvlak in de eregalerij

progressieve ontmanteling van het Gesamtkunstwerk, veilig opgeborgen waren gebleven in de depots van het Rijksmuseum.

Men behoefde dus slechts een nauwgezette reconstructie van de omkaderende decoraties uit te voeren, in de oorspronkelijke schildertechniek van de late 19^{de} eeuw. Het gebruik van sjablonen, 'doorstuftekeningen', 'biezentrekkers' voor de rechte lijnen en detaillering van de contouren met



Detail achter het orgel in de voorhal

de vrije hand waarborgde nauwe aansluiting met de gegevens, afkomstig van de nooit overschilderde fragmenten, zoals ze gevonden werden achter de orgels in de Voorhal. Deze fragmenten gaven ook de informatie over de toonzetting en verzadiging van de kleuren. De reconstructie werd uitgevoerd met moderne verfsystemen die compatibel waren met de bovenste laag van het overschilderde lagenpakket. Het materiaaltechnisch en historisch onderzoek werden uitgevoerd door studenten en docenten van de opleiding tot restaurator/onderzoeker van historische binnenruimten van de SRAL, later de masteropleiding restauratiekunde aan de Universiteit van Amsterdam. De reconstructie zelf werd uitgevoerd door studenten van de MBO Sint-Lucas in Bostel. De samenwerking tussen twee opleidingen met verschillende competentieprofielen, was een bijzonder hoopgevende formule voor de toekomst. Het werkte, zonder hiërarchische en irrelevante discussies: elk was goed in zijn domein. De 'clou' van het verhaal lag bij de studenten zelf, in hun onderlinge contacten en in de trots van hun opgebouwde vaardigheden. Middelbaar Beroeps Onderwijs en Wetenschappelijk Onderwijs vormden één team.

In de opdracht van de twee hoofdarchitecten Cruz & Ortiz in 2003, was het thema 'Vooruit met Cuypers' gericht op het herstel van de oorspronkelijke ruimtelijke integriteit van het ensemble, maar dan met het huidige gebruik als uitgangspunt. Alle toevoegingen uit de 20^{ste} eeuw werden gesloopt en het gebouw kon weer beleefd worden in zijn authentieke maatvoering en lichtwerking. Met name het openen van de twee monumentale lichthoven, het weghalen van alle niet originele tussenverdiepingen en valse plafonds, was openbarend en geruuststellend. Het voorstel van het Spaanse duo om de middenas van het gebouw op te offeren aan de publiekstoegang heeft het niet gehaald. Het Cuypers-concept van 'poortgebouw', de doorgang op straatniveau voor tram, wandelaars, fietsers, was sterker dan de nieuwe eisen van functie en gebruik. De procedurele vertragingen, de inhoudelijke en dus ethische discussies hoorden onlosmakelijk bij het proces van besluitvorming.

Wat wij vandaag te zien krijgen is de materialisatie van een ontwerp uit de late 19^{de} eeuw. Het is een unieke periode uit ons collectief verleden en het sluit aan bij het Europees gedachtegoed waarin de betekenis van het museum als 'tempel voor de kunsten' centraal staat. Het is een sacraal monument dat utopische dromen verwezenlijkt. De geschreven boodschap is overal aanwezig: de spreuken, de namen van de top tien... top honderd kunstenaars uit de gouden eeuw, de deugden van de samenleving, zij zijn opgenomen in het decoratief programma. Vorm en inhoud waren toen uiteraard één.

De opdracht werd in 2003 aan de SRAL verstrekt om het decoratief programma te herstellen in de Cuypers-bibliotheek, de trapportalen, de voorhal, de eregalerij en de Rembrandtzaal. Het is een bijzondere keuze geweest, een pragmatische keuze en een middenweg tussen 'alles of niets'. De participanten in de besluitvorming waren de hoofdarchitecten Cruz & Ortiz, de restauratiearchitect van Hoogevest, de directie van het Rijksmuseum en het Programma Bureau van 'Het Nieuwe Rijksmuseum' (Rijksgebouwendienst). Daarnaast was de inhoudelijke rol van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (Nationaal en Stad Amsterdam) op afstand maar gelukkig ook voor de schermen, alomtegenwoordig.

In de ethische discussies rond de 'zin en onzin van historiserende reconstructies' - want dat is er toch uiteindelijk in hoofdlijnen van gekomen - spelen een aantal doorslaggevende argumenten een rol. Op de eerste plaats werd de reconstructie van het decoratief programma uitgevoerd op basis van wetenschappelijk onderzoek. Het is dus niet een aannemen van hoe het ons inziens heeft moeten of kunnen zijn, maar de bewijsvoering

werd aangeleverd in de vorm van historisch en materiaaltechnisch, dus analytisch materiaal. Bewijsvoering en bewijslast liggen in het verlengde van mekaar, openbaar toegankelijk en dus ter discussie.

De reconstructie wordt uitgevoerd aan het oppervlak van de historische gelaagdheid. Het is dus de ultieme bescherming tegen het verlies aan memorie. Tevens is het een interventie die uitermate reversibel is: het origineel en de tussenlagen van de geschiedenis blijven intact.

De inhoudelijke argumenten voor de reconstructie waren een streven naar herstel van de onlosmakelijke band tussen architectuur/vorm en kleur enerzijds en tussen architectuur en betekenis/iconografie anderzijds. Deze oorspronkelijke eenheid raakte verloren in de loop van de 20^{ste} eeuw. Reconstructie kan de eenheid weer visueel

en dus inhoudelijk tot stand brengen. Is het nu hoe het ooit was? Neen, het is een interpretatie, een reconstructie. Het is geen restauratie in de ware zin van het woord: het is geen herstel van de authentieke verfhuide. Deze is immers in de loop van de 20^{ste} eeuw verloren gegaan. De ambivalentie is duidelijk. Een reconstructie geeft geen troost als het om de kern van de zaak gaat: het stelpen van het verdriet om de vergankelijkheid van schoonheid en betekenis. Het is een surrogaat, zoals een boek, het geschrift, de stem van de dichter kan vervangen. Zonder boek was de stem verdwenen.



Workshop met studenten



Bibliotheek na behandeling



Gewelven van de eregalerij na behandeling

LA RECONSTRUCTION DE LA DÉCORATION ORIGINALE AU RIJKSMUSEUM À AMSTERDAM

LA DEMANDE DE DÉFINITIONS CLAIRES D'INTERVENTIONS CONCERNANT L'ASPECT DES MONUMENTS RESTE TRÈS ACTUELLE. DES TERMES COMME RESTAURATION, RECONSTRUCTION, RÉNOVATION ENGLOBENT DES CONTENUS TRÈS DIFFÉRENTS. LE PROJET DE RECONSTRUCTION DES DÉCORATIONS ORIGINALES DE CUYPERS AU RIJKSMUSEUM ESSAIE DE CLARIFIER LES PROCÉDURES SUIVIES. L'INTERVENTION SOULIGNE ÉGALEMENT LES ASPECTS DE LA RECHERCHE ET DE LA FORMATION QUI SONT INDISSOCIABLEMENT LIÉS À CE PROJET.

LE RIJKSMUSEUM EST CONSTRUIT D'APRÈS UN PROJET DE L'ARCHITECTE PIERRE CUYPERS EN 1885. LES DÉCORATIONS FURENT COMPLÉTÉES EN 1910 ET DÉJÀ EN 1921, PEU APRÈS LA MORT DE L'ARCHITECTE, SURVIVRENT LES SURPEINTS ET LES CHANGEMENTS DE FONCTION DES SALLES DE MUSÉES. ORIGINAIREMENT CONÇU COMME UN MUSÉE AVEC LUMIÈRE DU JOUR, IL SE TRANSFORMA EN UN MUSÉE À ÉCLAIRAGE ARTIFICIEL. EN 2001 LE SRAL (STICHTING RESTAURATIE ATELIER LIMBURG) SE VIT CONFIER LA CHARGE D'ENTAMER LES EXAMENS PRÉLIMINAIRES DE L'ENSEMBLE DANS LE BUT DE SAVOIR L'ÉTENDUE DE LA DÉCORATION PEINTE D'ORIGINE QUI ÉTAIT CONSERVÉE. UNE GRANDE PARTIE DE L'ENSEMBLE PEINT ÉTAIT TOUJOURS CONSERVÉE, MAIS UN DÉGAGEMENT ÉTAIT PRESQUE IMPOSSIBLE POUR DES RAISONS TECHNIQUES. UNE RECONSTRUCTION SEMBLAIT DÈS LORS LA SEULE OPTION POSSIBLE ET UNE ÉQUIPE FUT CRÉÉE, FORMÉE D'ÉTUDIANTS EN RESTAURATION ET ÉTUDIANTS EN PEINTURE DÉCORATIVE. LA COMBINAISON DE CES DEUX FORMATIONS S'EST AVÉRÉE TRÈS POSITIVE.

LA RESTAURATION DES BOISERIES DU SALON DES FABLES DE L'HÔTEL DANGÉ CONSERVÉES AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS

ELÉNA DUPREZ ET JEAN PERFETTINI



Cette restauration a eu lieu entre 2004 et 2006 après une longue période de gestation. Elle s'est faite sous la direction de monsieur Rondot, conservateur chargé du 18^{ème} siècle au Musée des arts décoratifs, et de madame Legrand-Rossi, chargée des questions de restauration dans ce même musée. Ce travail a été effectué en collaboration avec trois autres restauratrices de couche picturale, Aline Bérélowitch, Sylvie Dauvergne et Bénédicte Trémolières, avec une autre restauratrice de support-bois, Elisabeth Grall, un sculpteur, Vincent Mouchez, et une restauratrice de dorure, Marie Dubost.

HISTORIQUE

La boiserie parisienne des années 1750 de l'hôtel Dangé a connu bien des vicissitudes depuis sa création jusqu'à sa réinstallation dans le Musée des arts décoratifs tout récemment rénové. L'évolution du goût des propriétaires successifs et les changements d'affectation de l'hôtel particulier qui l'abritait, puis les démontages et remontages avec leur lot de pertes et d'altérations en ont profondément transformé l'aspect et la perception. Une partie du décor original a été ir-

réremédiablement perdu, aussi nous a-t-il semblé illusoire de prétendre retrouver l'intégrité de la boiserie du 18^{ème}. S'éloignant de la conception traditionnelle de la *period-room*, la présentation de cet ensemble au Musée des arts décoratifs rend compte, dans la mesure du possible, des différentes étapes de sa présentation, et n'évite pas, ce faisant, d'en créer une nouvelle dans ce parcours déjà chargé.

La boiserie fut réalisée pour l'ancien hôtel de Villemaré, 9 Place Vendôme, lors des réaménagements commandés par son propriétaire, François Balthazar Dangé, riche fermier général, qui en fait l'acquisition en 1750. Dans cet hôtel, Dangé s'était réservé un appartement à l'entresol alors que celui de l'étage noble était attribué à son épouse, reflet de l'importance du rôle social de la femme au sein de cette nouvelle élite. Le boudoir de madame Dangé d'où provient la boiserie, pièce intime, plus basse de plafond que le reste de l'appartement, était rythmé par huit grands panneaux et deux portes peints de scènes tirées des Fables de La Fontaine, deux glaces sculptées et une cheminée. C'était un boudoir très féminin, au décor léger et élégant.

De 1778 jusqu'en 1849 l'hôtel change plusieurs fois de propriétaire, pour être alors affecté au quartier général de la première division militaire, puis en 1870 au gouverneur militaire de Paris. Enfin en 1898 les boiseries sont démontées et données au Louvre. C'est sûrement à cette époque que le salon est transformé en un cadre plus austère et viril: les encadrements, moulures et sculptures sont dorés, les fonds sont rechapés d'un ton uni, les compositions centrales sont reprises, alourdies, dans un esprit plus 'Barbi-



Boiseries transformées à la fin du 19^{ème} siècle et remontées au Musée des arts décoratifs

zon'. C'est dans cet état que les boiseries arrivent au Musée des arts décoratifs où le Louvre les met en dépôt. Un premier remontage a lieu à cette date, remontage partiel car certains éléments n'ont pas été intégrés, dont un miroir, et la cheminée disparue; de ce fait la pièce est beaucoup plus petite. Par ailleurs, la polychromie reste celle choisie au 19^{ème}, avec sûrement un décrassage et quelques retouches, et sans doute une reprise des ors.

VERS UN NOUVEL AMÉNAGEMENT

Cette présentation étant devenue insatisfaisante, tant sur le plan esthétique qu'historique, il est décidé lors de la rénovation du musée de démonter l'ancienne présentation et d'en prévoir une nouvelle. Le boudoir serait installé dans son intégralité, moins la cheminée et son trumeau disparus, et dans la mesure du possible selon les dispositions d'origine connues par les plans de l'hôtel et par les photographies anciennes prises au moment du démontage. L'accès du public se ferait par l'emplacement laissé vacant de la cheminée lacunaire. Par ailleurs l'orientation originale est-ouest de la pièce devrait être transformée en axe nord-sud pour tenir compte des contraintes architecturales de l'aile de Marsan où elle est installée. C'est à ce moment-là que le musée nous a contacté pour étudier la boiserie, tant sur le plan de la structure que de la couche picturale, et faire des propositions de traitement et de remontage.

La structure comme la couche picturale de la boiserie s'avèrent globalement dans un bon état de conservation. Il n'y a pas d'infestation, ni de lacunes ou fentes importantes au niveau du bois. Certains éléments de sculpture sont lacunaires, d'autres ont été refaits en stuc, mais l'ensemble est stable. Pour la couche picturale, pas de soulèvements si ce n'est ponctuels, ou de pertes de matière de grande surface.

Par contre, au niveau esthétique, la couche



Détail du mauvais état de présentation de la boiserie, encrassement, lacunes à l'intérieur desquelles on aperçoit la couleur rose originale

picturale et la dorure étaient dans un état de présentation tout à fait médiocre. Un encrassement général, des fonds gris ternes, des compositions centrales dans des tons bruns opaques, une dorure à la mixtion de piètre qualité, avec par endroits des craquelures de séchage importantes

dues à une mauvaise mise en œuvre.

Par ailleurs les panneaux ont reçu des coups et des griffures, et à certains endroits la peinture ou la dorure se sont écaillées, laissant entrevoir une autre couche picturale plus ancienne, rose sur les sculptures ou les moulures, ivoire recouvert d'un vernis jaune très coloré sur les montants et traverses. Dans un premier temps l'ensemble du décor de cette pièce semble dater du 19^{ième} siècle, décor superposé à un autre, original, du 18^{ième} siècle.

ÉTUDE DE LA POLYCHROMIE

L'étude de la stratigraphie de ces panneaux va permettre de comprendre la nature et la localisation des transformations effectuées sur le décor peint. Des tests de dégagement des différentes couches de peinture, de dorure, d'enduit sont faits, tant par des moyens mécaniques que chimiques.



Test de dégagement de la polychromie originale

Il en ressort que:

- les scènes figuratives centrales noyées dans des jutages et des rehauts du 19^{ième} sont en réalité originales, sauf la fable du lion devenu vieux, car l'ensemble du panneau date du 19^{ième} et les moulures sont en plâtre
- les fonds coquille d'œuf et les rinceaux décoratifs qui entouraient ces scènes ont été poncés avant d'être réenduits et repeints
- les lambris bas qui ont aussi été poncés devaient également présenter des éléments décoratifs
- les montants et traverses ont conservé sous les repeints leur ton blanc coquille d'œuf d'origine, recouvert par endroits d'un épais vernis jaune très coloré
- il n'y avait pas de filet entourant les panneaux

- les sculptures et les moulures conservent encore leurs couleurs originales de différents tons de rose
- les gorges de ces moulures sont de deux tons de vert pâle
- les plinthes datent toutes du 19^{ième} siècle et les seuls témoins de la couleur originale des plinthes se trouvent au niveau des portes qui ont leur plinthe intégrée. Le faux marbre fantaisie original consiste en quelques accents gris bleu sombre sur un fond de la même couleur que le reste du salon
- par ailleurs, on retrouve dans les réserves du Louvre une parclose n'ayant pas servi au moment du premier remontage. Sa plinthe est plus haute ce qui signifie que toutes les autres ont été raccourcies au 19^{ième} siècle.



Deux éléments de la boiserie dans leur différents états, 19^{ième} à gauche et 18^{ième} à droite

LE PARTI-PRIS DE LA RESTAURATION

A partir de ces observations, il a fallu élaborer un parti-pris de restauration. Présenter la boiserie au sein du parcours chronologique du 18^{ième} siècle dans son état d'origine était tentant. En effet rares sont les ensembles de boiserie de l'époque rocaille ayant conservé leur polychromie au sein des collections de Musée et c'est le seul exemple que possède le musée des arts décoratifs. Mais dégager entièrement la polychromie d'origine reviendrait à faire complètement disparaître un état du 19^{ième} siècle, historiquement si ce n'est esthétiquement tout aussi important pour l'histoire de cet hôtel de la place Vendôme. D'autre part, malheureusement, une partie importante du décor original a disparu. Les rinceaux et les fleurs qui entouraient les scènes figurées et les lambris bas, comme si souvent au 18^{ième} siècle, ont défilé au 19^{ième}. Jugé sans doute trop fantaisiste, ce décor a été poncé, car il devait provoquer de légères



Nouvelle installation faisant cohabiter les deux versions du décor

surépaisseurs, gênantes dans la perspective de réaliser un fond blanc cassé uni plus austère. Cette perte est irréparable, mais nous aurons heureusement un aperçu de ce qu'était le décor d'origine dans son ensemble grâce à un dessus de porte peint sur toile, qui a échappé au décapage des rinceaux. L'impossibilité de retrouver l'ensemble du décor peint original n'invalide cependant pas l'intérêt qu'il y a à retrouver en partie ce décor qui semble en bon état, avec ses couleurs fraîches et ses scènes figurées qui sous les repeints de styles sont très belles, légères et transparentes. Par ailleurs, les boiseries peintes, à toutes les époques, ont malheureusement subi la plupart du temps de nombreuses transformations, reflets du goût changeant des générations successives.



Finalement, de cette réalité complexe formée d'éléments contradictoires, c'est imposé au conservateur un mode original de présentation de la boiserie dans ses états successifs qui permet d'en révéler l'évolution de la polychromie et de l'aménagement. En théorie, une moitié du salon retrouvera dans la mesure du possible son aspect original coquille d'œuf, rose et vert, dans des tons transparents, pendant que l'autre sera restauré dans son état du 19^{ième} blanc cassé, doré, chaud et opaque. En fait nous créons par cette intervention un troisième et un quatrième état de présentation: un troisième car le décor du 18^{ième} siècle n'avait jamais jusqu'alors été présenté sans les rinceaux qui accompagnaient les compositions centrales et les lambris bas, et qui modifiaient considérablement la perception des panneaux; un quatrième car évidemment jamais cette boiserie n'avait été présentée simultanément avec ses deux décors. Le choix des panneaux qui retrouveront une partie de leur état du 18^{ième} siècle, la moitié du mur sud, l'ensemble du mur ouest et les deux tiers du mur nord, s'est fait en respectant autant que possible la disposition d'origine, mais il a aussi fallu tenir compte de l'état de conservation voir de la disparition de certains élément de la boiserie.

Ainsi comme un des deux dessus de porte a disparu et a été remplacé par une vilaine composition récente, nous avons choisi l'autre dessus de porte pour figurer dans la partie 18^{ième}; de même la fable du lion devenu vieux, qui aurait du se trouver dans cette même partie s'est révélée être une création du 19^{ième}; on l'a donc échangé avec la fable de la lice et sa compagne. Dans cette entreprise, le désir de rigueur historique et intellectuelle est en permanence mis en échec par la matérialité de l'œuvre qui au final commande.



Exemples de deux scènes centrales, l'une à gauche dans sa version 19^{ième}, et l'autre à droite dans sa version 18^{ième}

LA RESTAURATION DE LA PARTIE DU 18^{ÈME} SIÈCLE

La restauration a commencé par la partie de la boiserie qui devait retrouver autant que possible son aspect du 18^{ème} siècle. La décision fut prise de dégager les enduits et les repeints recouvrant les montants, les moulures, les sculptures et les scènes centrales, mais de laisser les fonds gris qui entourent celles-ci. En effet, les nombreux tests qui ont été effectués sur ces fonds montrent très clairement que ceux-ci ont été poncé violem-



Test de dégagement montrant clairement que le fond des panneaux centraux a été poncé au 19^{ème} siècle avant d'être repeints, il est dans un état d'usure extrême

ment et systématiquement, quelquefois jusqu'au bois, avant d'être enduits et repeints. Par conséquent, il a semblé vain d'enlever ces fonds du 19^{ème}, car une fois dégagés il aurait de toute façon fallu les réenduire et les repeindre.

LE DÉGAGEMENT DES DORURES, ENDUITS ET SURPEINTS SUCCESSIFS

La méthode de dégagement est la même, qu'il s'agisse des sculptures, des moulures ou des montants et traverses. Après de nombreux essais utilisant des solvants, des gels, la chaleur,



Détail d'un élément d'encadrement de glace en cours de dégagement

divers outils, nous mettons au point une technique mixte qui couple l'action chimique et l'action mécanique. On passe une couche uniforme de gel décapant (Nitromors) sur la zone à traiter; pas plus de 20 centimètres linéaires sur les moulures, ou 4 centimètres carrés sur des parties sculptées. On laisse agir 10 minutes, pas moins car sinon l'ensemble des couches qui recouvre la peinture originale n'est pas uniformément ramolli, pas plus car sinon on risque de ramollir aussi la peinture originale. Ensuite on enlève le gros de ces surpeints avec un coton imbibé de white-spirit, puis on gratte dans les creux les amas de peinture restante (c'est le plus long) avec des instruments plus ou moins aiguisés, scalpels, spatules diverses, en fonction du degré de ramollissement de la peinture. S'il reste encore des amas d'enduits trop durs, on peut essayer de les solubiliser avec de l'alcool, si c'est insuffisant on peut remettre du gel décapant très ponctuellement, en couche mince, et pas plus d'une minute, pour ne pas risquer d'abîmer la couche picturale originale. Ensuite on enlève le vernis jaune orangé, qui recouvre inégalement la peinture originale et qui a été analysé comme étant de la gomme laque avec de l'alcool.

Sur les moulures et les sculptures

Le surpeint est constitué de deux couches de dorures successives avec des apprêts plus ou moins épais. La première dorure est posée sur un apprêt blanc et la seconde sur un apprêt à la céruse couleur saumon très gênant car très proche techniquement et visuellement d'un des roses originaux en beaucoup plus chaud. Il faut vraiment l'enlever complètement dans la mesure du possible. Sous ces surpeints on trouve trois tons de rose différents en fonction des moulures et des ombres sur les sculptures, et deux tons de vert pâle dans les gorges.

Sur les montants et traverses

Le surpeint blanc cassé grisâtre est posé sur un enduit gris froid et la couche picturale originale est coquille d'œuf. Sur l'ensemble des surfaces traitées, là où le vernis original jaune orangé a été préservé, les couleurs sont en très bon état et les éléments sculptés ont encore des accents et des nuances. Par contre à d'autres endroits, les panneaux ont été grossièrement poncés, sans doute pour faciliter l'accroche des enduits postérieurs, et à ces endroits, la couche picturale est très usée. Comme il ne reste plus de vernis pour faire l'interface, la première couche d'enduit couleur saumon adhère très fortement à l'original, ce qui rend le dégagement très difficile et peu gratifiant.

LE NETTOYAGE DES PANNEAUX

Après avoir effectué ce très long travail de dégagement sur les sculptures les montants et les traverses, nous avons traité les panneaux centraux des lambris haut et bas. D'abord nous nous sommes occupés des scènes figurées centrales. Les compositions originales sont très reprises,



En lisière de la scène centrale, on aperçoit les traces d'un décor d'arabesques bleues très usé, puis plus bas, l'enduit rose saumon censé unifier la surface. À senestre, témoin de la largeur du surpeint 19^{ième}

repeintes dans des tons très chauds, accentuées de multiples empâtements qui soulignent et précisent les scènes originales peintes dans des tons plus froids avec un trait plus diffus. À l'origine, ces scènes étaient entourées de rinceaux bleus et roses dont il reste quelquefois des traces aux marges de la composition. Mais l'ensemble des fonds a été poncé avant d'être enduit et repeint dans un ton proche de l'original, le premier enduit rose saumon assez épais ayant sans doute été posé pour camoufler le relief et la couleur des rinceaux. Tout le pourtour de la composition a donc été repris pour fondre le rechargé des fonds avec la composition centrale. L'enduit saumon arrive le plus souvent en lisière de la composition

centrale, quelquefois il déborde même dessus et en modifie les contours. Les repeints en général ne font qu'accentuer ou réchauffer la scène centrale, mais ils modifient aussi systématiquement en les aplanissant, les contours de la scène qui à l'origine présentaient toujours des formes chantournées. Sous les repeints 19^{ième} on trouve ici aussi le vernis original jaune orangé qui participe à l'assombrissement et au réchauffement de la couche picturale originale.

LE TRAITEMENT

Après un léger dégrasage à l'eau ammoniaquée à 1 %, on enlève le vernis jaune et irrégulier qui recouvre les scènes avec de l'éthanol. Ce vernis est le même que sur le reste du décor. Une fois les scènes dévernies, on distingue beaucoup plus facilement les nombreux ajouts du 19^{ième} car ils sont restés bruns alors que la peinture originale est devenue plus froide. On dégage l'essentiel des repeints ponctuels avec du diméthylsulfoxyde (DMSO). Les repeints et les enduits entourant la scène centrale jusqu'aux limites de la composition originale sont très épais. Pour les enlever on utilise le décapant de la même façon que pour les encadrements, posé de façon très ponctuelle au pinceau sur les zones repeintes. Les feuillages des arbres, débarrassés des ajouts postérieurs, résultent beaucoup plus légers et mieux construits. On retrouve également souvent, autour de la scène centrale, un ciel avec des nuages délicatement teintés, qui donne de la profondeur aux compositions et en font des petits paysages, alors que l'intervention postérieure avait transformé ces scènes en vignettes posées sur un fond uni. La base des scénettes au lieu d'être épaisse, brune, lourde et plate se révèle chantournée, fantaisiste, pleine d'herbes folles et dans des tons bleutés. Après nettoyage, on retrouve des couleurs fraîches beaucoup plus en accord avec les tons verts et roses des encadrements.



Détails de la scène centrale du cerf se mirant dans l'eau, avant et après dégagement des surpeints et retouche

Les fonds

Comme on a décidé de ne pas dégager les fonds originaux très lacunaires, on procède simplement à un nettoyage et un enlèvement du filet doré qui date du 19^{ième} siècle.

Les fonds des panneaux, lambris haut et bas, ainsi que l'ensemble de la boiserie avant nettoyage, sont recouverts de plusieurs couches de crasse. On enlève une première couche de crasse grasse avec du coton et du white-spirit, puis une deuxième avec du citrate d'ammonium dilué à 5% que l'on rince ensuite. Après dégrassage, la couleur des fonds se rapproche de celle des fonds originaux ivoire mais demeure un peu plus grise. On enlève les filets dorés qui entourent les panneaux et qui n'ont pas leur place dans décor polychrome du 18^{ième} avec un mélange diméthyl-formamide (DMF)/white-spirit.

Les fonds du dessus de porte original représentant le cheval et le loup

Le dessus de porte représentant le cheval et le loup est le seul élément original peint sur toile de ce décor, car l'autre dessus de porte a été refait à une date indéterminée après l'arrivée au musée. Ici comme ailleurs la scène centrale a été rechampie et nous nous apprêtons comme pour les panneaux sur bois, à dégrasser les fonds. Mais quand on a enlevé le tableau de son encadrement, on s'est rendu compte que les fonds avaient été repeints sans enlever l'encadrement et que sous le cadre, demeuraient des traces du décor d'origine, un treillis rose.

Nous décidions de faire des tests de dégagement du fond blanc gris et, bonne surprise, les fonds originaux de cette composition peinte sur toile n'avaient pas été poncés, et sous les épaisses couches d'enduit rose et de repeints, on retrouvait tout le décor de rinceaux, de fleurettes et de treille qui encadre la scène centrale. Ce décor, le plus souvent protégé par un épais vernis jaune est à peine usé par endroits. Les fonds ivoire sont eux aussi en bon état, sauf dans l'angle supérieur dextre un peu usé et où l'on peut entrevoir les traces de deux oiseaux qui ont été poncés avant d'être repeints. Grâce à ce dessus de porte on peut imaginer vraiment ce qu'était ce décor à son origine. On peut le rapprocher de nombreux autres qui ont subsisté et mesurer la perte...



Dessus de porte dans sa version 19^{ième} puis dans sa version 18^{ième} après le dégagement des surpeints. C'est le seul élément ayant conservé son décor de rinceaux d'origine



RÉINTÉGRATION DE LA COUCHE PICTURALE

Après le nettoyage, la couche picturale originale est dans un état variable: lorsqu'elle n'a pas été poncée avant d'être réenduite, elle a conservé son vernis original qui l'a protégé et elle se trouve en excellent état. Inversement, lorsque la peinture a été poncée, le dégagement total des repeints est très difficile et la couche picturale est usée (voir les feuillages qui mordent sur le panneau central). Les scènes centrales sont globalement en très bon état, avec juste quelques usures en particulier sur le pourtour original de la composition retrouvé sous les changements de format et les divers accents rajoutés pour fondre la composition dans des fonds 19^{ième}. C'est à ce moment là que l'on complète les éléments de sculpture lacunaires, avec des



Détail des moulures et des sculptures d'un encadrement après dégagement de la dorure 19^{ème} et des surpeints

poser au pinceau un lait de mastic dilué pour rétablir la continuité de la surface sur tout le pourtour de la scène centrale. Puis on vernit au spalter l'ensemble des panneaux. Le vernis (Laropal) à 20 % dans du Shellsol représente à la fois une couche de protection et une couche d'intervention.

Ensuite on retouche les parties lacunaires en posant un ton opaque clair à la peinture acrylique sur les zones sombres, suivi de glacis coloré posés aux couleurs synthétiques (Maimeri). On repique les zones usées en posant des glacis colorés transparents de façon à ne pas boucher l'ensemble. On rehausse le décor peint des parties sculptées trop usées en s'inspirant des zones en bon état. Pour les fonds des panneaux



Scène centrale du coq et la perle. A gauche dans sa version 19^{ème} avec des tests de décolorage et de purification des surpeints, à droite dans sa version 20^{ème} avec un retour à la scène centrale d'origine, mais privée de son encadrement de rinceaux aujourd'hui disparu



pièces en chêne collées à la colle animale puis sculptées. Nous avons donc ensuite procédé à la réintégration de la couche picturale. D'abord, nous mastiquons les lacunes, anciens trous d'accroche, petits accidents avec un mastic blanc (Modostuc) et nous posons un lait de mastic dilué sur les éléments de sculpture rajoutés. Puis nous mettons à niveau la limite des fonds 19^{ème} et 18^{ème} autour de la composition centrale. Les fonds 18^{ème} sont en léger retrait, il faut donc poncer la limite des fonds 19^{ème} et

centraux haut et bas qui n'ont pas été décapés et qui ne sont pas exactement du même ton ivoire que les montants et traverses originaux, on pose deux fines couches de peinture en faisant précisément le tour de la scène centrale. Pour ce faire, on utilise des peintures acryliques que l'on patine ensuite avec des pastels et des crayons de couleurs. On retouche délicatement tout le pourtour des scènes figurées, de façon à faire la transition entre les fonds repeints et la composition originale.

On pose un spray de vernis ponctuel pour unifier la brillance des panneaux et fixer les retouches au crayon. On peint et on patine les plinthes 19^{ième} ainsi que les plinthes fabriquées pour compléter le décor, au ton du faux marbre original trouvé au niveau de la porte.

LA PARTIE 19^{ÈME} SIECLE

La restauration de la partie 19^{ième} a été évidemment beaucoup plus simple. Elle a consisté en un dégrasage général de la couche picturale et des ors, suivi de quelques mastics sur des griffures, des coups ou des lacunes de matière, et de retouches sur quelques zones lacunaires ou usées aussi bien sur la couche picturale que sur les ors. Les scènes centrales sont en très bon état, à part quelques soulèvements sur le panneau du lion devenu vieux, mais elles sont ternes et un peu opaques, sous la crasse et les reprises, elles sont également vernies.



Deux parclores dans leur aspect 19^{ième} avant et après dégrasage

LE NETTOYAGE DES PANNEAUX

L'ensemble des panneaux était plus ou moins poussiéreux et encrassé, et deux parclores étaient particulièrement sales. On a procédé en deux temps, comme pour le dégrasage des fonds des panneaux de la partie 18^{ième}. D'abord on enlève une crasse grasse avec des tampons de white-spirit, puis on enlève une deuxième crasse avec du tricitrate d'ammonium à 5%.

Dans les endroits très encrassés on revient plusieurs fois en alternant les produits avant de rincer l'ensemble. Au niveau des lambris bas, qui ont souvent reçu des projections de cire, il faut enlever cette couche de cire qui bloque l'enlèvement de la crasse, avec un tampon de xylène. On procède de la même façon sur les éléments sculptés et dorés qui sont par endroit très encrassés, en particulier dans les creux de la

sculpture. La dorure retrouve après nettoyage un certain éclat, mais nous avons là une dorure à la mixtion de qualité médiocre, un peu clinquante, sans mat et bruni. Par ailleurs des zones d'usure plus importantes réapparaissent sous la crasse. La composition centrale, qui est un mélange entre une composition originale 18^{ième} et des éléments 19^{ième} rajoutés pour la mettre au goût du jour et faire passer la reprise des fonds, retrouve une certaine fraîcheur. Par ailleurs demeure par endroits le vernis jaune foncé original.

DÉVERNissage DE LA SCÈNE CENTRALE

Ce vernis posé de façon irrégulière est le même que celui qui recouvre le reste de la couche picturale du 18^{ième} siècle. Il n'a pas été enlevé lors des modifications effectuées au 19^{ième} siècle, il est sensible à l'alcool, et son enlèvement s'effectue facilement. Après le nettoyage, la tonalité générale des scènes est plus froide, mais le contraste entre l'original plus transparent et fondu et les reprises du 19^{ième} brunes et opaques, posées en petites touches empâtées et graphiques est accentué. La base des scènes demeure lourde et massive (quelquefois épaissie de plus de treize centimètres) et la différence de style par rapport aux scènes 18^{ième} demeure évidente.

RÉINTÉGRATION DES PANNEAUX

La réintégration de la couche picturale s'effectue selon les mêmes étapes et avec les mêmes matériaux que la partie 18^{ième}. A part quelques lacunes, trous de fixation et usures ponctuelles situés principalement sur les montants et traverses, la couche picturale est en bon état. On distingue facilement dans les scènes centrales, les éléments 18^{ième} des éléments 19^{ième}, mais l'ensemble est bien intégré et reste cohérent. Quant à la dorure, après dégrasage, elle a retrouvé de l'éclat, mais les parties en relief ont subi de nombreux chocs et frottements qui l'ont abîmé. Par ailleurs, on a quelques éléments de sculpture lacunaires qu'il faut compléter et dorer. Les éléments de sculpture refaits en bois sont encollés et blanchis à la colle de peau et au blanc de Meudon. Les apprêts adoucis au chiffon de coton humide sont ensuite réparés en référence du travail observé sur le reste de la boiserie.

Les bouchages des lacunes de bois, réalisés avec une résine époxy (HV 427), sont poncés et travaillés au fer à reparer. Ils sont recouverts d'un en-collage blanc (colle de peau et blanc de Meudon) pour unifier la surface. Les lacunes d'apprêt sont comblées au mastic blanc (Modostuc).

La dorure de ces reprises et des usures ponctuelles se fait à l'aide d'une mixtion acrylique. La surface blanche est préalablement colorée en rouge avec de l'acrylique selon la référence visible. Les surfaces sont ensuite enduites à la mixtion puis dorées à l'or 22 carats ¾.

L'or est légèrement terni à sec par le passage



Double présentation du salon des fables dans un même espace



d'un pinceau, puis patiné pour l'harmoniser avec le reste de la dorure. Les petites lacunes sont colorées à l'aquarelle et à la poudre de mica (acrylique).

LE REMONTAGE DE LA BOISERIE DANS LE MUSÉE

Les panneaux sont vissés sur une structure portante, ce qui permet de les éloigner du mur et de laisser l'air circuler à l'arrière. Tous les agrandissements en hauteur dus à l'ancien remontage sont supprimés. Pour la hauteur définitive, nous nous sommes basés sur la seule parclose qui n'avait pas été modifiée car elle avait été oubliée dans les réserves du Louvre, et toutes les plinthes ont été remontées de 3 centimètres. Certains panneaux avaient été diminués en largeur, et pour remonter l'ensemble de façon cohérente en respectant un rythme régulier, il nous a fallu rajouter quelques alaises entre certains panneaux. Le lambris bas manquant sous une des deux glaces a été fabriqué à l'identique, en chêne débité sur quartier. La corniche originale démarrait juste au dessus des éléments sculptés de la traverse supérieure. Celle-ci a malheureusement disparu, remplacée à la fin du 19^{ème} siècle par une corniche lourde et trop haute que les conservateurs ont décidé de ne pas réutiliser. On possédait une photo de l'aménagement original de la place Vendôme qui nous aurait permis de fabriquer une nouvelle corniche sur le modèle de l'original. Après moult discussions entre le conservateur responsable de l'œuvre et le muséographe, il est décidé de ne pas installer de corniche du tout.

La boiserie est présentée comme un objet, aucun meuble n'est installé dans la pièce, on s'éloigne radicalement de la conception period-room.

CONCLUSION

Cette restauration a été une expérience nouvelle et passionnante aussi bien du point de vue de l'histoire du goût que de l'histoire de la restauration. Il a fallu renoncer au rêve d'un retour à l'état original, rêve contrarié à tout moment par les séquelles de l'histoire, mais nous n'avons pas renoncé pour autant à retrouver une partie de cet esprit de fantaisie et de légèreté si typique du 18^{ème} siècle. Cela a abouti à une présentation qui assume modestement ses contradictions:

- on replace l'ensemble des lambris dans leur configuration originale mais certains éléments ont disparu, ce qui oblige à des accommodements
- on remet les plinthes à leur hauteur d'origine mais on ne restitue pas de corniche
- on veut montrer le décor original mais il ne subsiste réellement que sur un dessus de porte

- on crée un état qui n'a jamais existé précédemment, comme dans la plupart des cas quand il s'agit de remonter une boiserie.

Mais la cohabitation dans une même pièce d'un décor décliné de trois manières différentes selon les époques permet au visiteur de visualiser les différences d'ambiance ainsi générées, de même que les vicissitudes auxquelles ont été soumis beaucoup de décors anciens.

BIBLIOGRAPHIE

SARMANT T. ET GAUME L. (dir.), *La Place Vendôme, Arts, Pouvoir et Fortune*, collection Paris et son patrimoine, Action artistique de la ville de Paris, 2002; PONS B., *Grands Décors Français 1650-1800*, Dijon, 1995; SCOTT K., *The Rococo Interior, Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995.

DE RESTAURATIE VAN HET SALON VAN DE FABELS IN HET MUSEUM VOOR DECORATIEVE KUNSTEN IN PARIJS

HET BETREFT EEN ENSEMBLE VAN GESCHILDERDE HOUTEN LAMBRISERINGEN UIT DE EERSTE HELFT VAN DE 18^{DE} EEUW AFKOMSTIG UIT EEN HERENHUIS OP DE PLACE VENDÔME. HET PAND VAN ÉÉN MUURVLAK WERD BEWAARD IN ZIJN 19^{DE} EEUWSE TOESTAND; DE ANDERE MUREN ZIJN GERESTAUREERD IN HUN 18^{DE}-EEUWSE UITZICHT. HET GEHEEL BESTAAT UIT 8 PANDEN MET BASEMENTEN, TWEE 'SPIEGELS' MET BASEMENTEN, TWEE DEUREN MET SOPRAPORTES. DE PANELEN, DE DEUREN EN DE SOPRAPORTES ZIJN GESCHILDERD (DOOR OUDRY?) EN STELLEN SCÈNES VOOR UIT FABELS VAN LAFONTAINE. DE OMKADERINGEN ZIJN MOOI GESCULPTEERD. SNIJWERK EN BESCHILDERING ZIJN VAN HOGE KWALITEIT.

DE LAMBRISERING WAS BEWAARD IN HAAR 19^{DE}-EEUWSE TOESTAND, MET EEN MIXTIONVERGULDING VAN MIDDELMATIGE KWALITEIT, MAAR MET VRIJ HANDIG HERSCHILDERDE SCÈNES. STRATIGRAFISCH ONDERZOEK VAN DE OMKADERINGEN TOONDE AAN DAT ER ONDER DE VERGULDING VERSCHILLENDE VERFLAGEN EN DE ORIGINELE VERFLAAG MET TWEE TINTEN VAN LICHT-GROEN MET ROZE HOOGSELS OP DE GESCULPTEERDE ONDERDELEN IN PERFECTE STAAT BEWAARD WAREN. DE DWARSBALKEN EN DE STIJLEN HADDEN HUN ORIGINELE WITTE KLEUR (COQUILLE) WIT BEHOUDEN. DE MIDDELSTE SCÈNES WAREN HERSCHILDERD IN BRUINE TINTEN À LA BARBIZON. UIT DE STEEKPROEVEN BLEEK DAT DE ORIGINELE TINTEN KOUD BLAUW WAREN. SPIJTIG GENOEG WAREN DE ACHTERGRONDEN VAN DE SCÈNES AFGESCHUURD, WAARBIJ ALLE ARABESKEN EN GESCHILDERD RASTERWERK ROND DE SCÈNES VERDWARFEN. OM BUDGETTAIRE REDENEN WERD BE-SLIST OM SLECHTS DE HELFT VAN DE KAMER BLOOT TE

LEGGEN TOT OP DE ORIGINELE LAAG. HET RESULTAAT ZIJN TWEE LABMRISERINGEN DIE HALF VERGULD ZIJN EN DE ANDERE TWEE DIE HALF IN HET GROEN EN ROZE ZIJN! HET ENSEMBLE WORDT ALDUS GEPRÉSENTEERD ALS DE EVOLUTIE VAN DE SMAAK. IN DE 19^{DE} EEUW VIELEN DE TINTEN VAN ROZE, BLAUW EN GROEN NIET MEER IN DE SMAAK WEGENS TE FRIVOOL EN TE VERWIJFD! DE 19^{DE}-EEUWSE AANPASSINGEN BLIJVEN DUS GEDEELTELIJK ZICHTBAAR, ALSOOK EEN GEDEELTE VAN HET OORSPRONKELIJK UITZICHT VAN HET 18^{DE}-EEUWS ENSEMBLE. DE ARABESKEN WERDEN NIET GERECONSTRUEERD OMDAT ER TE WEINIG GEGEVENS BEWAARD WAREN. ER BLEEF WEL EEN MOOI VOORBEELD BEWAARD VAN EEN GEMAROUFLEERDE SOPRAPORTA, DIE NIET AFGESCHUURD WAS. NA HET VERWIJDEREN VAN DE 19^{DE}-EEUWSE OVERSCHILDERING WERDEN DE ORIGINELE VERSIERINGEN OPNIEUW ZICHTBAAR.

DE MISLEIDING VAN HET 'HERSTEL IN OUDE LUISTER'. OVER HET SPANNINGSVELD TUSSEN AUTHENTICITEIT EN VERNIEUWEN BIJ DE RESTAURATIE VAN MIDDELEEUWSE MUURSCHILDINGEN IN NEDERLAND | PAUL LE BLANC

GEEN KUNSTGESCHIEDENIS ZONDER RESTAURATIEGESCHIEDENIS

Gedurende mijn docentschap kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit te Nijmegen heb ik de studenten steeds geadviseerd om boven hun bed een papiertje te hangen met daarop de tekst: 'geen kunstgeschiedenis zonder restauratiegeschiedenis'. Wil men immers een gebouw of een kunstwerk op de juiste wijze analyseren en beoordelen dan zal men steeds goed in ogenschouw moeten nemen wat authentiek of oorspronkelijk is en wat latere toevoegingen of wijzigingen zijn die het gevolg zijn van restauraties. Daarbij is het tevens belangrijk kennis te hebben van de restauratieopvattingen in een bepaalde periode om zo de gehanteerde uitgangspunten bij die restauraties te kunnen begrijpen. Anders, zo heb ik de studenten steeds voorgesteld, 'weet je niet wat je ziet'.

Veel historische gebouwen en veel kunstobjecten hebben hun oorspronkelijk karakter, hun authenticiteit, verloren, niet alleen door de tand des tijds, maar juist ook onder de valse schijn van restauratie, een restauratie die dan vaak verdedigd wordt door de kwalificatie van 'herstel in oude luister'. Hoe paradoxaal het ook lijkt: restaureren is vaak het vernietigen van veel historisch materiaal geweest, ofschoon wel vaak met de beste bedoelingen. Restaureren, zo blijkt, kan zeer destructief zijn; niet restaureren trouwens ook.

Hierna volgen een aantal voorbeelden van restauraties van middeleeuwse muurschilderingen in het verleden en het heden. Er werd hierbij bewust gekozen voor voorbeelden uit het verleden, omdat die voorbeelden het denken over een verantwoorde aanpak nu kan stimuleren. Daarbij zal duidelijk worden waarom voor een specifieke aanpak is gekozen, hoe die aanpak vaak te maken heeft met de tijd waarin de restauratie werd uitgevoerd en voor welke vragen of dilemma's de restaurator zich geplaatst zag bij de keuze. Restaureren is immers altijd een kwestie van kiezen en de uiteindelijke keuze, zo blijkt, wordt niet alleen gemaakt op grond van een duidelijke restauratiefilosofie (restauratie-ethiek), maar wordt in de praktijk ook vaak beïnvloed door externe factoren zoals tijdsdruk, financiële beperkingen en de wens of de druk van de opdrachtgever om te komen tot een fraai ogend eindresultaat. Met 'herstel in oude luister' dat in feite vaak neerkomt op 'herstel in nieuwe luister' kan de opdrachtgever immers pronken, met een louter conserverende aanpak zelden.

DE SINT-WALBURGISKERK IN ZUTPHEN

In de Sint-Walburgiskerk in Zutphen bevindt zich een groot aantal 15^{de}-eeuwse muur- en gewelfschilderingen, die voor het grootste deel tijdens de restauratie van de kerk in de jaren 1890-1925 werden blootgelegd onder leiding van de beroemde Nederlandse (restauratie)architect dr. P.J.H. Cuypers^[1]. Bij het onderzoek naar de restanten van de middeleeuwse beschildering onder de lagen witkalk bleek dat de schilderijen voor een groot gedeelte in een bijzonder slechte staat verkeerden en zeer verbleekt waren. Op sommige taferelen was volstrekt geen kleur meer te ontdekken en ook de afgeklopte kalkschilders vertoonden zo goed als geen kleuren. Bij de restauratie beperkte men zich niet tot het conserveren van wat gevonden werd, maar waar men dat nodig oordeelde vulde men de gehele voorstelling aan op basis van de interpretatie van de schamele resten. Tegen deze aanpak werd door de Nederlandse Oudheidkundige Bond ernstige bedenkingen geopperd en deze organisatie vroeg toestemming om 'een commissie van bij uitstek deskundigen' een onderzoek in te laten stellen. Dat werd door de Hervormde Kerkvoogdij geweigerd. De restauratie werd in 1936 door G.J. Hoogewerff in zijn vijfdeelig overzichtswerk over de Noord-Nederlandse schilderkunst omschreven als pia fraus, vroom bedrog^[2]. De Nederlandse Oudheidkundige Bond deed aan de Kerkvoogdij een dringend verzoek om tenminste foto's te maken van de toestand waarin de schilderijen werden aangetroffen voordat men tot de rigoureuze vernieuwing over zou gaan. Dit verzoek werd genegeerd. Ondanks deze afwijzing werden er toch foto's gemaakt die door Gustave van Kalcken in 1914 werden gepubliceerd, zodat wij een blik kunnen werpen in de keuken van de restaurator^[3].

Op een pijler in de kooromgang zien we thans een mannelijke heilige, gekleed in een kort jak dat aan de onderzijde met bont is afgezet, met daaroverheen een lange hermelijnen schoudermantel. In zijn rechterhand houdt hij een opgeheven zwaard, terwijl de linker een tekstbanderol vasthoudt. Deze tekstbanderol behoort bij een kleine stichterfiguur die, geknield voor een bidbankje, zijn gebeden tot de heilige richt. De heilige zelf staat op een groot dik opengeslagen boek. De heilige kan geïdentificeerd worden als zijnde Sint Bavo. Bekijk we deze schildering in de toestand van vóór de restauratie, dan is er in eerste instantie slechts sprake van een schimmenspel. Toch zijn na enige tijd uren onderdelen van de voorstelling, zij het met moeite, te herkennen: het korte jak, de mantel en de schoenen, het handvat van het zwaard, de tekstbanderol en, ondanks alle vaagheid, het opengeslagen boek. Met behulp van deze beeldelementen is getracht een reconstruc-



Sint Bavo, pijlerschildering in kooromgang van de St.-Walburgiskerk in Zutphen • Sint Bavo, pijlerschildering in kooromgang van de St.-Walburgiskerk in Zutphen, toestand vóór restauratie (van Kalcken, pl. XXIII) • Reconstructieschets van Sint Bavo door Victor de Stuers (van Kalcken, pl. XXIII, detail)

tie te maken van de oorspronkelijke schildering die “tot op de voeg versleten” was. De restaurator heeft daarbij hulp gehad van niemand minder dan Victor de Stuers, referendaris aan het Ministerie van Binnenlandse Zaken en geestesverwant van Cuypers, die een en ander verduidelijkt heeft door een kleine schets onder de schilderingen. Bij het restaureren heeft men gebruik gemaakt van deze schets. Hoogewerffs oordeel over deze restauratie is uiterst negatief: het is “afkeurenswaard dat de heilige op zeer hypothetische wijze volledig werd opgehaald, ofschoon zoals blijkt uit de oude foto de schildering in die mate was vergaan, dat de voegen van de stenen duidelijk zichtbaar waren geworden. De omstandigheid dat de interpretatie van de figuur door Victor de Stuers persoonlijk werd gegeven, pleit hen die met de herstelling belast waren zeker voor een aannemelijk deel vrij”. Dit laatste is niet erg consequent.

In een van de zijkapellen bevindt zich een schildering van een Madonna met heiligen. De benedening van deze schildering is geheel verdwenen. De heiligen worden gecombineerd met tekstbanderollen. De linkerheilige kan waarschijnlijk

worden geïdentificeerd als de heilige Laurentius. Van zijn naam zijn alleen de eerste twee letters overgebleven: ‘La...’. Op de oude foto ziet men het gezicht van opzij, baardeloos en met korte haren: een iconografie die past bij de diaken Laurentius. Bij de restauratie werd het gezicht geheel veranderd. We zien het gezicht nu en trois-quart, voorzien van lange haren en een baard. Waarom



Heilige Maagd met heiligen, muurschildering in zijkapel van de St. Walburgiskerk in Zutphen



Heilige Maagd met heiligen, muurschildering in zijkapel van de St. Walburgiskerk in Zutphen, toestand vóór restauratie (van Kalcken, pl. XXXIX)

heeft de restaurator een wijziging aangebracht? Mogelijkerwijs (maar zekerheid daarover hebben we geenszins) heeft Cuypers de beginletters 'LA...' geïnterpreteerd als zijnde van de heilige Lambertus en heeft hij de traditionele iconografie van Lambertus toegepast op het gelaat van Laurentius. Cuypers heeft dus als het ware gemeend de middeleeuwse schilder te moeten corrigeren. Cuypers was een grote bewonderaar en adept van de Franse restauratiearchitect Viollet-le-Duc (1814-1879). Het gaat erom, zo stelt Viollet-le-Duc, om een gebouw (en in dit geval ook de monumentale beschildering) te herscheppen in een volledige, ideale toestand, ook al heeft die tevoren nooit bestaan, en niet alleen om het herstellen: "Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné". De bovenomschreven aanvulling en correctie van de middeleeuwse schilderingen past geheel binnen deze restauratiefilosofie.

Nu stel ik u de gelukkig nog theoretische vraag. Indien deze schildering nu gerestaureerd zou moeten worden, welke keuze zou men dan

moeten maken? Moet men dan kiezen voor de authenticiteit van de middeleeuwse schildering en de Cuypertiaanse overschildering verwijderen, of zou men deze overschildering ook weer moeten zien als een historisch document en daarom als zodanig moeten behouden? Waar begint de authenticiteit? Moeten latere aanpassingen en veranderingen altijd verwijderd worden of maken zij onderdeel uit van de geschiedenis van het kunstvoorwerp? Het is de keuze tussen zeer verwaagd middeleeuws materiaal en een herkenbare schildering die een getuigenis is van een specifieke restauratiefilosofie uit het begin van de vorige eeuw. Gaat het om het materiële behoud van de middeleeuwse schildering of ook om het behoud van het latere inhoudelijke restauratieconcept?

DE SINT-MAARTENSKERK IN ZALTBOMMEL

Ook de lotgevallen van de gewelfschilderingen in de Sint-Maartenskerk van Zaltbommel geven een duidelijk beeld van de restauratieopvatting zoals Cuypers die had. Daar waren in 1845 schilderingen ontdekt, die voor een deel weer werden overgewit of vernietigd. In 1857 beschrijft



Gewelfschilderingen in zuidbeuk van de St.-Maartenskerk in Zaltbommel, toestand vóór restauratie van 1981 e.v.



Detail gewelfschilderingen in zuidbeuk van de Sint-Maartenskerk in Zaltbommel, toestand vóór restauratie van 1981-1983. Naast de 19^{de}-eeuwse overschildering ziet men de flauwe restanten van de middeleeuwse beschildering

C. Leemans de schilderijen in Zaltbommel. Hij brengt het kerkbestuur een welverdiende hulde omdat het “sinds meer dan een jaar bij de dringend nodig geworden herstellingen van het gewelf, ook zijn zorgen uitstrekten tot vernieuwing van de schilderijen. Dit alles wordt uitgevoerd door een schilder die zich met liefde en zorg aan de moeilijke taak wijdt, en haar tot dusverre met het beste gevolg en geheel in den stijl van het oorspronkelijke volbracht heeft. Het heeft enige moeite gegeven, maar men is er in geslaagd, om de verf zó samen te stellen, dat zij, op de nog vrij verse kalk aangebracht, de noodzakelijke kleurtoon kregen; waar de oude modellen geen duidelijke aanwijzingen boden, zocht en vond de schilder die in de natuur, door onderzoek en ontleding van de veldbloemen die hij in de oude schilderijen meende te herkennen. Zo slaagde hij er in, om ook waar gehele vakken vernieuwd moesten worden, het ontbrekende geheel te reconstrueren”. De vernieuwing door middel van een overschildering en reconstructie werd in 1857 dus zeer toegejuicht^[4]. In 1906 oordeelt A. Mulder geheel anders over deze werkwijze van restaureren. Hij is van oordeel dat men “aan een overschildering met de witkalk haast de voorkeur zou gaan geven. Immers een zodanige restauratie behoort zich te bepalen tot het vastleggen van het gevondene”.

Er is hier dus een duidelijke tegenstelling tussen Leemans in 1857 en Mulder in 1906. Het is een tegenstelling tussen restaureren in de zin van opknappen en verfraaien aan de ene kant en restaureren in de zin van conserveren, behouden wat men vindt, zonder verdere toevoegingen of aanvullingen, aan de andere kant. Op grond van deze opvatting formuleerde de Nederlandsche Oudheidkundige Bond in 1915 als een van de belangrijkste grondbeginselen bij een restauratie: Behoud gaat voor vernieuwing^[5]. Behoud gaat voor vernieuwing, ofwel conserveren: dat zou het uitgangspunt moeten worden bij alle toekomstige restauraties. In de

praktijk zou het echter anders verlopen. Hoe is het met de gewelfschilderingen in Zaltbommel verder gegaan? Rond 1980 werd de monumentale beschildering in de kerk gerestoureerd. Geconstateerd werd dat het 19^{de}-eeuwse werk op de gewelven (de eerder beschreven overschildering dus) zo slecht was dat consolidatie onmogelijk was. Behoud van dit schilderwerk zou betekenen dat het zou neerkomen “op het imiteren van een slechte imitatie van het originele werk” (citaat van de restaurator). Er waren, zo concludeerde men, genoeg originele middeleeuwse overblijfselen om de restauratie van het gewelf daarop te baseren. Maar omdat het meeste pleisterwerk op het gewelf in een zodanig slechte staat verkeerde dat het groten-deels moest worden vervangen, besloot men op de nieuwe pleisterlaag ‘kopieën’ te maken van het aanvankelijk op die plek nog aangetroffen middeleeuws schilderwerk en daar waar vóór de vervanging van de pleisterlaag niets of weinig meer van het middeleeuws schilderwerk aanwezig was besloot men tot het maken van een ‘reconstructie’.

Is hier nu sprake van ‘behoud gaat voor vernieuwen’? De 19^{de}-eeuwse overschildering, op zich een historisch document van de restauratieopvattingen in de 19^{de} eeuw, is waarschijnlijk noodgedwongen, geheel verloren gegaan. Het oorspron-



Gewelfschildering in zuidbeuk van de Sint-Maartenskerk in Zaltbommel: ‘legenda’ van de restaurator met verwijzing naar gereconstrueerde en gekopieerde schilderijen



Gewelfschildering in zuidbeuk van de Sint-Maartenskerk te Zaltbommel: de door de auteur toegevoegde pijlen geven de letters c en r aan

kelijke middeleeuwse werk is weliswaar voor een zeer klein deel bewaard gebleven, maar is, zeker voor de gewone bezoeker, nauwelijks te herkennen omdat het grotendeels is omringd door nieuwe schilderijen. Het nieuwe schilderwerk wordt 'verantwoord' door het aanbrengen van met het blote oog nauwelijks te herkennen kleine letters c (verwijzend naar copie) en r (verwijzend naar reconstructie). Eén en ander wordt zo wel documentair verantwoord, maar in zijn geheel overheerst toch het gevoel van een geheel nieuwe schildering en is er sprake van 'herstel in nieuwe luister'. Het concept is middeleeuws, de uitvoering echter merendeels 20^{ste}-eeuws. Ongetwijfeld speelt het bij dergelijke restauraties een rol dat de schilderijen zich bevinden in een publieke ruimte (in dit geval een monumentale kerk) waar, naar men veronderstelt, de bezoeker en de beschouwer minder of geen behoefte heeft aan een museale aanpak van de restauratie en het gevoel moet krijgen zich in de oorspronkelijke historische ambiance te bevinden.

DE SINT-JANSKERK IN 'S-HERTOGENBOSCH

Iets dergelijks is gebeurd bij de restauratie van de gewelfschilderingen in het koor van de Sint-Janskerk in 's-Hertogenbosch (6). Deze schilderijen werden in 1481 aangebracht ter gelegenheid van de vergadering van de leden van de Orde van het Gulden Vlies. Het is een iconografisch gezien zeer boeiende schildering met een Mariakroning en engelen met wierookvaten en de passiewerktuigen (arma Christi). Ook deze schilderijen werden in de 19^{de} eeuw overschilderd, waarschijnlijk omdat zij door de tand des tijds gehavend waren. Het weer verwijderen van deze overschildering in de jaren 1982-'83 deed de schilderijen ook geen goed. Het merendeel van de oorspronkelijke kleuren was verloren gegaan of verbleekt en de schildering had daardoor meer het karakter van een tekening gekregen dan van een schildering. Bij de restauratie is de achter-



(boven) Engel met wierookvat op het koorgewelf van de St.-Janskerk in 's-Hertogenbosch, toestand tijdens de restauratie: alleen de punt van de vleugel van de engel is origineel middeleeuws werk, het overige is een reconstructie • Dezelfde engel na verdere inkleuring

grond van de schilderijen weer licht gemaakt om de figuren beter naar voren te laten komen en zijn de contouren verduidelijkt, waarbij ook grote delen van de ontbrekende contourlijnen zijn aangevuld. Waar grote delen van de engelen of zelfs bijna gehele engelen verdwenen waren heeft men bij de restauratie niet geschuwd om deze naar eigen idee en fantasie aan te vullen. Hierdoor zijn het authentieke middeleeuwse werk en de nieuwe aanvullingen niet altijd meer goed te onderscheiden. Kees Peeters weet in zijn grote studie over de Sint-Janskerk deze aanpak diplomatiek te omschrijven: “de contouren zijn overal daar aangevuld waar naar de vorm van het ontbrekende door analogieën met enige grond van waarschijnlijkheid gegist kon worden”^[7]. Dit “met enige waarschijnlijkheid gissen” staat in groot contrast met artikel 9 van het Charter van Venetië: “Het restaureren houdt op daar waar de hypothese begint”. Met de omschrijving van Kees Peeters heeft iedere restaurator de legitimatie in handen om lacunes hypothetisch aan te vullen.

Wat men nu in Den Bosch ziet is een niet duidelijke mixture van oud en nieuw. Vanuit het standpunt “behoud gaat voor vernieuwingen”, hadden de restauratoren hun conserverende werkzaamheden moeten beperken tot blootleggen, vastzetten en schoonmaken zonder in de verleiding te komen om de aanwezige beschadigingen al te veel te retoucheren, de contourlijnen te verduidelijken, de kleuren te intensiveren of zelfs hele figuren aan te vullen, welke aanvullingen zelfs voor een deel weer als ‘aanvulling’ onherkenbaar werden gemaakt. Door grotere terughoudendheid van de restauratoren hadden de schilderijen meer van hun authenticiteit kunnen laten zien. Een herstel in nieuwe luister werd echter belangrijker gevonden dan een fragmentarisch behoud van originele resten.

DE GROTE KERK IN BREDA

Het kan erger. De middeleeuwse gewelfschilderingen in het koor van de Grote Kerk van Breda waren in de jaren zestig van de vorige eeuw overgeschilderd met olieverf^[8]. In 1996 werden de schilderijen in het kader van een totale restauratie van de kerk opnieuw ‘gerestaureerd’. De overschildering uit de jaren zestig was gedeeltelijk gaan bladderen. Deze bladderende gedeelten van de overschildering werden verwijderd en waar middeleeuws werk werd aangetroffen werd dit ‘bijgewerkt’ en waar niets meer aanwezig was schilderde men ‘reconstructies’. Een groot deel van de oude overschildering uit de jaren zestig bleef echter nog aanwezig, maar het bestuur vond het te kostbaar om deze overschildering te verwijderen. Om deze reden werd de overschildering uit de jaren zestig opnieuw overgeschilderd (in tempera afgedempt) om deze in harmonie te

brengen met de stukjes origineel middeleeuws werk en de reconstructies. Het oorspronkelijke middeleeuwse materiaal bleef dus grotendeels verborgen onder een oudere en nieuwere overschildering. Het resultaat ziet er ‘prachtig’ uit, maar laat helaas weinig middeleeuws materiaal zien. Het gewelf ziet er nu uit zoals het er nog nooit heeft uitgezien. De keuze voor deze aanpak berustte enerzijds op financiële gronden (het gaat te lang duren en het wordt daardoor te kostbaar) en anderzijds op de wens om alles zo fraai en gaaf mogelijk te laten worden. Van het woord restauratie-ethiek wilde het bestuur, ondanks alle protesten, niets horen. “Het middeleeuwse werk is bewaard gebleven onder de twee overschilderingen en kan later alsnog tevoorschijn gehaald worden”, zo werd gesteld.

DE HERVORMDE KERK IN EIBERGEN

In de Hervormde kerk van Eibergen zijn enkele decennia geleden op de muren van het koor middeleeuwse muurschilderingen blootgelegd met een cyclus van de twaalf apostelen. Op de noordwand bleven de apostelen vrij gaaf bewaard, omgeven door een architectonische omkadering. Op de zuidwand werden slechts fragmenten van de apostelen gevonden, soms voor een groot deel nog herkenbaar, maar soms ook gereduceerd tot enkele summiere stukjes. De restaurator heeft ervoor gekozen om deze fragmenten te conserveren en geen reconstructies te maken van de apostelfiguren. Om de fragmenten niet te laten zweven op de wand heeft hij er wel voor gekozen om de architectonische omkadering te herstellen. Aangezien het hier een repeterend motief betreft hoefde hij daarbij niet te ‘fantaseren’. Bovendien heeft hij deze reconstructies in een afwijkend kleurpatroon aangebracht, zodat origineel en aanvulling duidelijk herkenbaar zijn. Op deze wijze konden de soms weinig zeggende fragmenten toch geconserveerd worden en in het zicht blijven.



Apostelcyclus op noordwand van koor in de Hervormde kerk in Eibergen



Apostelen op zuidwand van koor in de Hervormde kerk in Eibergen. De architectonische omkadering is grotendeels gereconstrueerd in lichtere tinten. De lacunes in de apostelfiguren zijn niet aangevuld



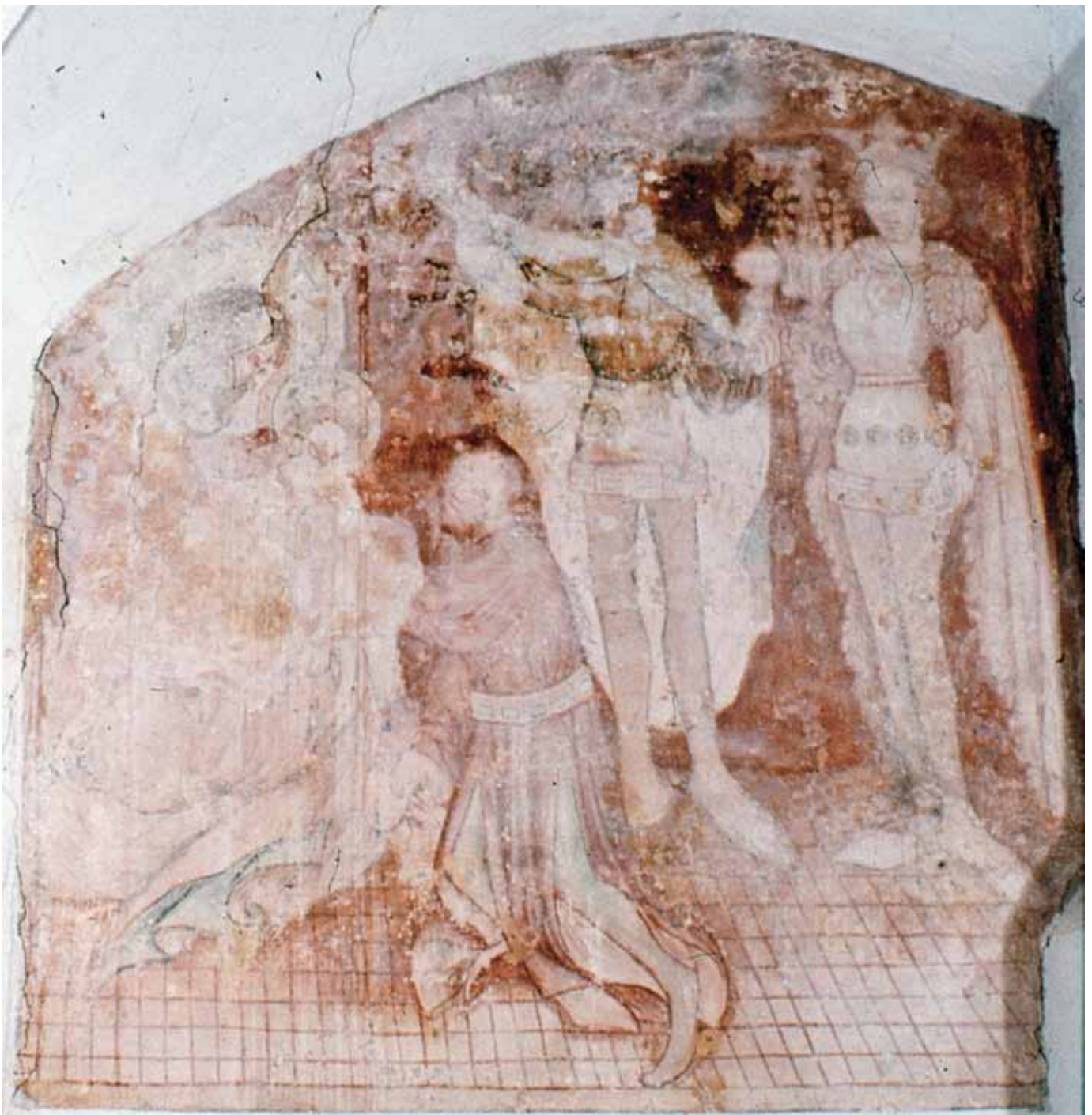
Restanten van apostelfiguren op zuidwand van koor in de Hervormde kerk in Eibergen: de architectonische omkadering is grotendeels gereconstrueerd in lichtere tinten. De restanten zijn niet aangevuld

DE HERVORMDE KERK IN HENGLO (GELDERLAND)

Dezelfde restaurator heeft enige jaren later ook een apostelcyclus in de kerk van het nabijgelegen Hengelo onder handen genomen. Deze cyclus was in de jaren dertig van de vorige eeuw door de Utrechtse restaurator Jacob Por blootgelegd^[8]. Hij beperkte zich tot het conserveren van wat hij aantrof, zonder verder enige retouche aan te brengen. Ruim vijftig jaar later werd de apostelreeks 'gerestaureerd' door dezelfde restaurator als in Eibergen. In Eibergen ging de restaurator, zoals wij zagen, zeer conserverend te werk. We zouden verwachten dat hij met dezelfde uitgangspunten in Hengelo te werk zou gaan. Niets is minder waar. De schildering werd door hem zo zeer voorzien van ontelbare retouches dat er in feite van de oorspronkelijke middeleeuwse schildering weinig meer te zien is. De schildering had gewonnen aan herkenbaarheid, had gewonnen aan kleurintensiteit, maar had zijn authenticiteit volledig verloren. Die authenticiteit werd verborgen door de vele retouches. Bij de schildering van de Aanbidding van de drie koningen in dezelfde kerk werd voor eenzelfde aanpak gekozen, zij het dat er, naast intensieve



Apostelcyclus op noordwand van de Hervormde kerk in Hengelo, toestand vóór restauratie



Aanbidding door de drie koningen op oostwand van noordelijke zijbeuk van de Hervormde kerk in Hengelo, toestand vóór restauratie



Detail van de Aanbidding door de drie koningen, toestand na restauratie



Detail van de Aanbidding door de drie koningen, toestand na restauratie



Apostelcyclus op noordwand van de Hervormde kerk in Hengelo, toestand na restauratie

toepassing van trateggi drastischer werd 'gereconstrueerd', of misschien kan ik beter zeggen 'gefantaseerd'. Het hoofd van een van de koningen was geheel verdwenen, maar werd naar ontwerp van de restaurator bijgeschilderd. Ook de figuur van Maria met kind werd drastisch 'opgehaald'. De term 'opgehaald' wordt in Nederland vaak gebruikt in restauratieverslagen, maar waar niets behouden is gebleven valt er niets meer 'op te halen'.

Op mijn vraag waarom hij dit zo had aangepakt werd mij meegedeeld dat de verantwoordelijkheid hiervoor lag bij de burgerlijke gemeente van Hengelo. In Nederland werd in 1988 de Monumentenzorg gedecentraliseerd, waardoor de verantwoordelijkheid voor de monumentenzorg nu bij de gemeentes zelf ligt. De Rijksdienst heeft nog slechts een adviserende functie. Bindend zijn die adviezen niet, de gemeente mag ze terzijde schuiven. Dit betekent in de praktijk dat de monumentenzorg vaak onderdeel is geworden van de gemeentelijke politiek. En juist in veel kleinere gemeenten is weinig of geen kennis aanwezig ten aanzien van de restauratiepraktijken. Welnu, de gemeente Hengelo was van mening dat de subsidiëring van de restauratie van de schilderijen alleen naar de burgers verantwoord zou kunnen worden als de schilderijen na restauratie 'in oude luister' zouden zijn hersteld. Indien slechts

conserverend zou zijn gewerkt zou het publiek niet kunnen zien dat de subsidiegelden goed waren besteed, aldus de toelichting en verdediging van de restaurator.

Volgens de regels der kunst, volgens de letter van de restauratieprincipes is er bij de apostelcyclus niets fout gegaan met de restauratie van de apostelcyclus: de toestand voor de restauratie is goed gedocumenteerd, de retouches (een woord van trateggi) zijn goed herkenbaar en de restauratie is reversibel (de retouches zijn aangebracht op een retoucheervernis). Toch is het eindresultaat in mijn ogen onacceptabel omdat de authenticiteit van de schildering geheel verloren is gegaan, verborgen achter de nieuwe retouches. Bij de Aanbidding van de drie koningen zijn er onverantwoorde aanvullingen aangebracht die tegen de algemeen geldende restauratieprincipes ingaan en die tot stand gekomen zijn door 'politieke' druk.

Is dit een uitzonderingsgeval? Helaas niet. Ik zie steeds meer restauraties waarbij ter wille van de 'publieke waardering' gestreefd wordt naar 'opluistering' in plaats van 'conservering'. Gaafheid en herkenbaarheid zijn daarbij sleutelwoorden. Bij veel restauraties lijkt men terug te willen keren naar de negentiende-eeuwse restauratieopvattingen: aanvullen en reconstrueren zonder een duidelijke onderscheidende herkenbaarheid

van het nieuwe werk en het oude originele werk. Restauratoren staan daarbij vaak onder druk van de opdrachtgever. Het verleden lijkt opnieuw 'maakbaar' te zijn.

Ikzelf blijf in principe 'ouderwets' en blijf steeds pleiten voor het aloude 'behoud gaat voor vernieuwing'. Gelukkig lukt dat ook vaak wél. Misschien had ik die voorbeelden aan u moeten laten zien. Dan zou er meer te genieten zijn geweest, maar ik zou u wellicht ook minder aan het denken hebben gezet.

NOTEN

- (1) LE BLANC P.M., *De restauratie van de muur- en gewelfschilderingen in de St. Walburgiskerk te Zutphen opnieuw bezien*, in *Bulletin van de Stichting Oude Gelderse kerken*, 1984, p. 151-172.
- (2) HOOGEWERFF G.J., *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, I, 's-Gravenhage, 1936, p. 189-216.
3. VAN KALCKEN G., *Peintures ecclésiastiques du Moyen-Age, troisième partie: Eglise Ste. Walburge de Zutphen*, Haarlem-La Haye, 1914.
- (4) HOOGEWERFF G.J., *op.cit.*, p. 245-248.
- (5) TILLEMA J.A.C., *Schetsen uit de geschiedenis van de Monumentenzorg in Nederland*, 's-Gravenhage, 1975, p. 126; DE STUERS V., *Holland op zijn smalst* (ingeleid en toegelicht door een werkgroep van het Kunsthistorisch instituut der Universiteit van Amsterdam), Bussum, 1975, p. 144-146.
- (6) LE BLANC P.M., *Kerk in kleur. De middeleeuwse schilderingen in de St.-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch*, Den Bosch, 2002.
- (7) PEETERS C., *De Sint Janskathedraal te 's-Hertogenbosch (Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst)*, 's-Gravenhage, 1985.
- (8) LE BLANC P.M., *De functie en betekenis van de muur- en gewelfschilderingen*, in VAN WEZEL G., *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda (Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst)*, Zwolle, 2003, p. 82-85; *Ibidem*, *De gewelfschilderingen*, p. 110-118.
- (9) LE BLANC P.M., *Apostelen als dragers van het geloof. Iconografische notities bij de muurschilderingen in het koor van de Hervormde kerk te Hengelo (Gld.)*, in KUYVENHOVEN F. en TREFFERS B.(ed.), *Nader beschouwd. Een serie kunsthistorische opstellen aangeboden aan Pieter Singelenberg*, Nijmegen, 1986, p. 19-33.

L'IDÉE TROMPEUSE DU 'RÉTABLISSEMENT D'UN ÉCLAT ANCIEN' LA ZONE CRITIQUE ENTRE AUTHENTICITÉ ET RÉNOVATION DANS LA RESTAURATION DES PEINTURES MURALES MÉDIÉVALES AUX PAYS-BAS

BEAUCOUP DE BÂTIMENTS ET D'OBJETS D'ART ONT AUJOURD'HUI PERDU DE LEUR CARACTÈRE ORIGINAL, DE LEUR AUTHENTICITÉ, NON SEULEMENT À CAUSE DU PASSAGE DU TEMPS, MAIS AUSSI À CAUSE DES RESTAURATIONS.

CECI PEUT PARAÎTRE PARADOXAL, MAIS RESTAURER A SOUVENT ÉTÉ SYNONYME DE DESTRUCTION DE NOMBREUX MATÉRIAUX HISTORIQUES (SOUVENT AVEC LES MEILLEURES INTENTIONS). AINSI CONSIDÉRÉE, LA RESTAURATION PEUT ÊTRE TRÈS DESTRUCTIVE... NE PAS RESTAURER L'EST AUSSI D'AILLEURS. À PARTIR D'UN CERTAIN NOMBRE D'EXEMPLES DE RESTAURATIONS DE PEINTURES MURALES RÉALISÉES AUX PAYS-BAS DANS LE PASSÉ ET DE NOS JOURS, NOUS VERRONS COMMENT L'APPROCHE EST SOUVENT LIÉE À L'ÉPOQUE PENDANT LAQUELLE LA RESTAURATION A ÉTÉ ENTREPRISE ET POURQUOI POUR DES RAISONS DE DILEMME LE RESTAURATEUR S'EST VU PLACÉ DEVANT TEL CHOIX. MALHEUREUSEMENT, DE NOS JOURS, BEAUCOUP DE RESTAURATIONS SEMBLENT VOULOIR REVENIR AUX CONCEPTS DU 19^{ÈME} SIÈCLE: COMPLÉTER ET RECONSTITUER SANS UNE DISTINCTION CLAIRE ET VISIBLE ENTRE LE TRAVAIL RÉCENT ET L'ŒUVRE ANCIENNE ORIGINALE. EN VOULANT 'REDONNER UN ÉCLAT ANCIEN' À UNE PEINTURE MÉDIÉVALE, QUI REVIENT SOUVENT EN FAIT À 'REDONNER UN NOUVEL ÉCLAT', LE CLIENT PEUT TOUJOURS SE FAIRE VALOIR, PLUS RAREMENT AVEC UNE APPROCHE CONSERVATRICE. PAR VOLONTÉ DE PLAIRE AU PUBLIC, DE PLUS EN PLUS DE RESTAURATIONS ÉVOLUENT VERS L'AGRÉMENT PLUTÔT QUE VERS LA CONSERVATION.

UN CHÂTEAU, UNE CATHÉDRALE, UNE ÉGLISE: AUTHENTICITÉ OU RECONSTITUTION DES DÉCORS ANCIENS? | MATEI LAZARESCU

Authentique adj. (du grec *authentikos*, qui agit de sa propre autorité) 1. Dont l'exactitude, l'origine, l'attribution est incontestable. Un manuscrit authentique. 2. D'une sincérité totale. Une émotion authentique. 3. DR. Revêtu des formes légales.

Authentifier v.t. 1. Certifier la vérité, l'exactitude de qqch. 2. Rendre authentique, légaliser. Authentifier une signature (Petit dictionnaire Larousse)

Trois chantiers de conservation et restauration vont être présentés, choisis en fonction de la nature des édifices, de leur importance et des modalités d'interventions dont ils ont fait l'objet.

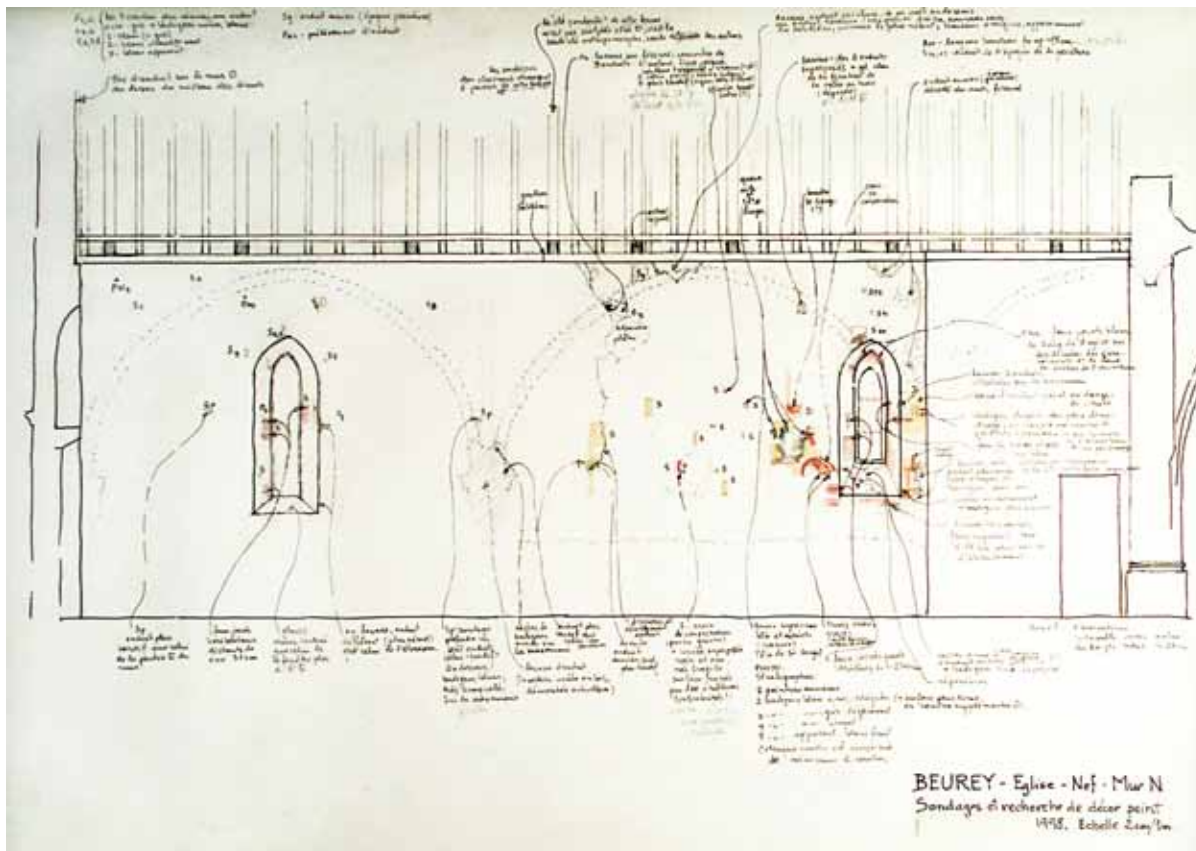
ÉGLISE SAINT ANDOCHE DE BEUREY EN AUBE: LES ENDUITS ANCIENS À L'HONNEUR

La petite église d'un village non loin de Troyes, dont la nef est romane (probablement du 12^{ième} siècle) et le chœur gothique du 16^{ième} siècle, a fait l'objet d'une restauration partielle (la nef) en 1999-2000. Le bâtiment n'est pas inscrit aux monuments historiques et aurait pu perdre tout son épiderme sans le souhait de l'architecte maî-

tre d'œuvre de réaliser une étude préalable pour identifier d'éventuels décors peints cachés sous les badigeons blancs. A la suite de cette étude, nous avons proposé et obtenu de conserver et de dégager l'intégralité de l'enduit du 16^{ième} siècle qui recouvrait une grande partie des murs de la nef, ainsi que de restaurer (à minima) les pâles vestiges de peintures murales découverts par les sondages lors de notre étude préalable.

Pour la première fois dans la région, à notre connaissance, une surface d'une soixantaine de mètres carrés d'enduit non recouvert par des peintures et datant de la fin du moyen âge, a été dégagée et consolidée. Les peintures figuratives identifiées, fragmentaires et très usées, ont été dépoussiérées et consolidées. La réintégration des lacunes a eu pour but de redonner un minimum de lisibilité aux sujets, permettant l'identification des thèmes iconographiques.

Le traitement a voulu privilégier dans ce cas la conservation de l'authenticité des surfaces, caractérisées par l'enduit ancien très lisse, légèrement ondulé selon le relief de la maçonnerie. La restauration des peintures a été confrontée à l'absence d'une grande partie des détails d'origine et a été limitée en conséquence. Le résultat



Beurey en Aube, église Saint Andoche, coupe longitudinale de la nef, avec notation des emplacements et des résultats des sondages sur le mur nord

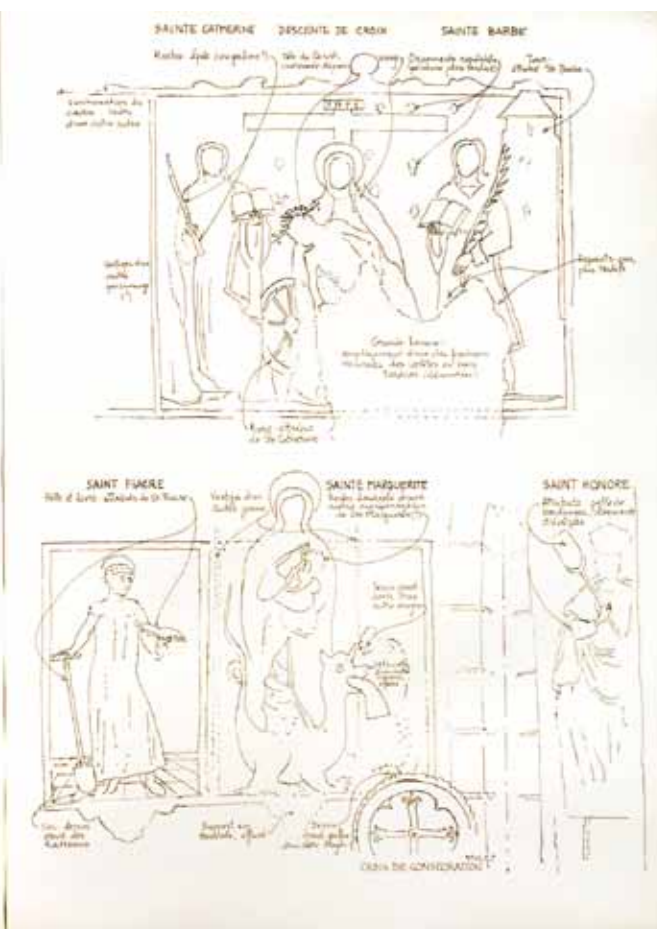
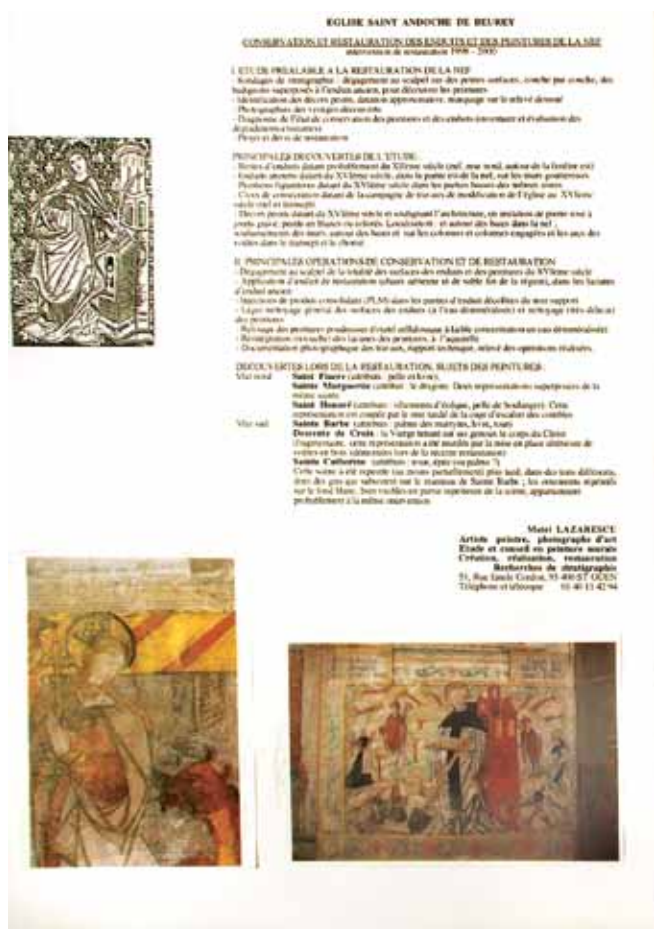


Beurey, détail pendant l'enlèvement au scalpel des couches de badigeons blancs superposées à la couche d'enduit du 16^{ième} siècle et aux peintures de la même époque

de cette démarche aurait pu être difficile à soutenir devant les paroissiens et les visiteurs sans connaissances professionnelles et iconographiques. Pour essayer de combler au moins partiellement l'écart entre leurs attentes normales et nos grands principes, nous avons expliqué de très nombreuses fois notre démarche, puis conçu et mis en place une planche expliquant les travaux réalisés, et présentant des sujets iconographiques similaires provenant d'autres églises de la même époque. La même démarche a été reprise à l'église de Polisy, dans la région de Troyes également. Dans les deux cas, nous avons bénéficié de la compréhension des villageois, en expliquant que ce sont l'authenticité, la vérité, l'histoire des matériaux, des vestiges, des traces qui font la richesse de leur patrimoine, et que recouvrir ces vestiges pour les renforcer ce serait les altérer, les dénaturer.



Beurey, détail du mur nord après dégagement: décor de faux appareil rose à joints blancs, croix de consécration, représentations de St. Fiacre, Ste. Marguerite (deux peintures superposées et fragmentaires, représentant le même sujet) et St. Honoré



Beurey, planche explicative de l'iconographie (remerciements à Ilona Hans Colas pour l'aide à l'identification de l'iconographie pendant les travaux et les photo de représentations similaires provenant de Lorraine)

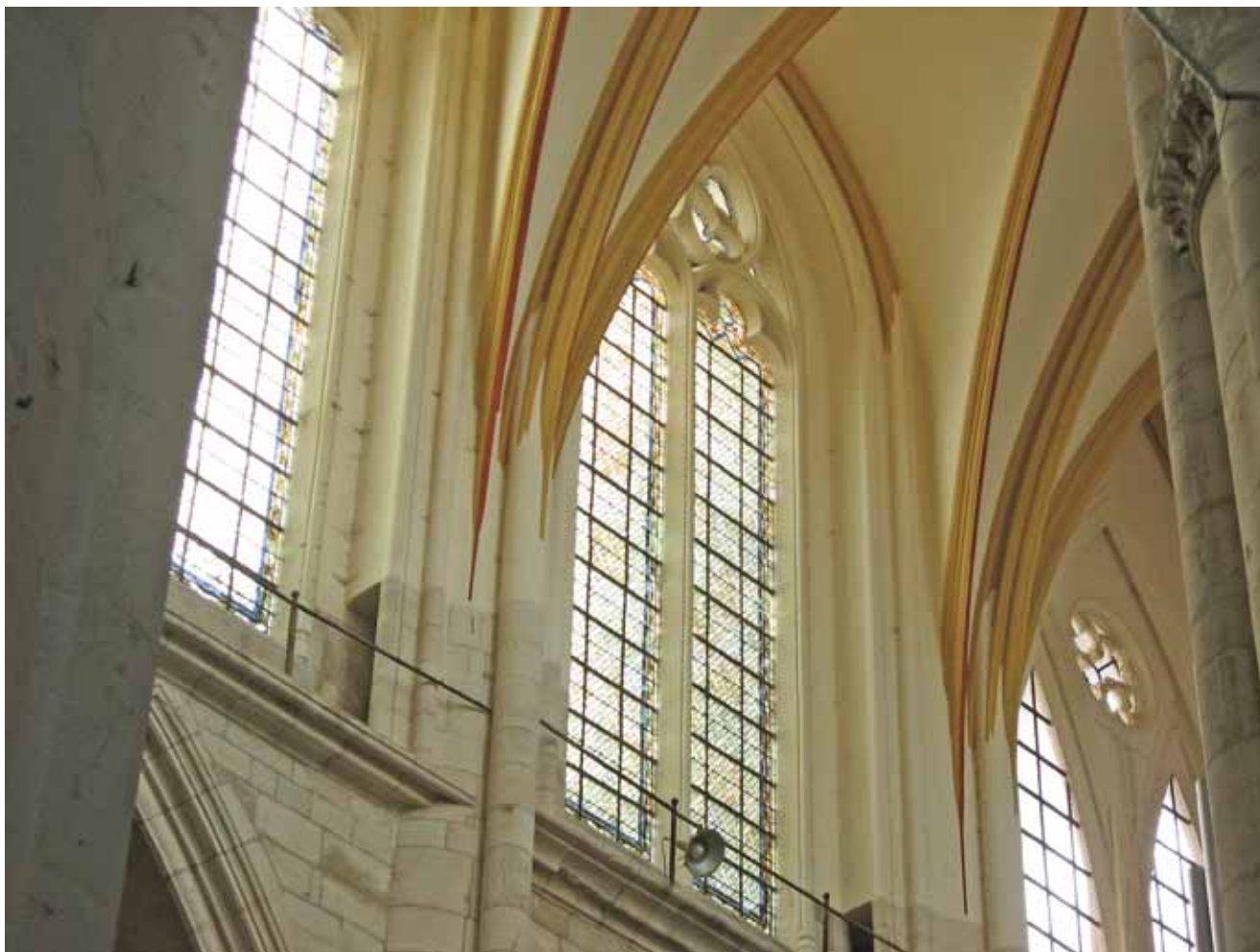
CATHÉDRALE SAINT ÉTIENNE DE TOUL EN LORRAINE: LA RESTITUTION DE LA POLYCHROMIE EN TRANSPARENCE

La cathédrale actuelle a été construite pour l'essentiel au 13^{ème} siècle. Au 14^{ème} siècle on ajoute encore cinq travées à la nef et on conclut le chantier par la monumentale façade ouest date du gothique flamboyant. L'édifice a, comme d'innombrables autres monuments importants, été restauré en très grande partie au 19^{ème} siècle, quand à l'occasion de travaux de consolidation nécessaires, on a fait disparaître les vestiges de décors polychromes qui ne correspondaient pas à la vision de l'époque sur le moyen âge ni aux exigences de 'pureté de l'architecture'. La cathédrale a échappé (en partie) à un deuxième traitement du même genre au 20^{ème} siècle, quand la volonté de perfection du 'nettoyage' et les moyens techniques si développés auraient pu détruire définitivement toutes traces de décors anciens, comme il est arrivé à tant d'autres bâtiments historiques.

La voûte de la nef a été restaurée il y a une dizaine d'années et marque une époque de transition entre deux manières de voir et de faire la restauration: la première façon est celle du décapage systématique de toutes les surfaces dépourvues de peintures figuratives de grande importance, suivi du remplacement appelé, de manière tragi-comique, 'à l'identique' des enduits et des badigeons d'origine ou anciens. La deuxième manière est celle, plus récente, où les études préalables faites par les restaurateurs de peintures murales mettent en évidence des vestiges de décors que l'on souhaite souvent conserver et restaurer, même s'il s'agit 'seulement' de polychromie d'architecture. Le fait que l'on ait admis en France -assez très tardivement par rapport à l'Italie ou l'Allemagne par exemple- que les bâtiments historiques étaient à l'origine polychromes, a incité les maîtres d'ouvrage (les propriétaires) et surtout les maîtres d'œuvre (les architectes), non seulement à chercher des vestiges, mais aussi à les compléter, voire les remplacer par des restitutions colorées, voire



Toul en Meurthe-et-Moselle, cathédrale Saint Etienne, vue de la voûte de la nef, restaurée déjà avant l'intervention dans le transept et le chœur



Toul, détail de la naissance des voûtes de la nef: surfaces badigeonnées de blanc crème, sur lesquelles la polychromie reconstituée des arcs finit de façon assez inattendue, peu crédible

trop colorées. Ces restitutions, faute souvent d'expérience dans ce nouveau domaine, ne présentent que rarement l'harmonie et l'équilibre souhaitables, qui ne peuvent être que les fruits d'une réflexion et d'expérience acquises dans la durée, d'essais patients et nombreux et du recul que seul le temps peut offrir. Ces travaux un peu précipités ont cependant le mérite évident de montrer que les cathédrales étaient peintes et non pas blanches, comme le voulaient des théoriciens pas trop embarrassés de connaissances sérieuses dans le domaine. La restitution de la polychromie de la voûte de la nef pose plusieurs problèmes:

- les couleurs sont saturées et relativement sombres, elles sont en désaccord avec les parties plus basses des murs et des piliers où se trouvent des vestiges très pâles de peintures figuratives et 'enterrent' le motif décoratif original retrouvé et restauré sur les voûtains dans la travée est

- l'harmonie des tons restitués semble peu crédible
- le découpage des limites basses des couleurs sur les arcs ogifs semblent peu crédibles
- le badigeon 'blanc' a une nuance 'beurre' et une opacité qui le rendent 'lourd'
- l'ensemble a un aspect 'neuf' qui contraste avec l'âge de la cathédrale, et fait naître un doute sur la véracité de la polychromie
- enfin, il n'est pas possible, mis à part le motif découvert et restauré autour de la clé de voûte dans la travée Est, d'identifier des zones d'original conservé. Par ailleurs, tous les enduits anciens des voûtes semblent avoir été détruits et remplacés.

Principaux aspects positifs de la restitution:

- une recherche préalable a été faite par des restauratrices, qui ont fourni une étude préalable sérieuse, contenant beaucoup d'informations précieuses et un essai de systématisation des



Toul, angle du bras nord du transept (à droite sur la photo) et de la nef: on remarque au premier plan l'application, lors du chantier, du badigeon ocre jaune légèrement transparent et dont la saturation décroît légèrement vers la naissance des arcs

données, inspiré par la rigueur de la recherche archéologique

- la représentation d'un 'moyen âge' très coloré, intense, utilisant des contrastes forts, accentuant les reliefs de l'architecture, va dans le sens de l'histoire.

Nous nous sommes permis d'analyser cet exemple uniquement parce qu'il nous semblait assez éclairant sur le problème de l'authenticité et des nuances délicates de sa perception, et pas du tout pour rabaisser le travail de tel ou autre intervenant. Le transept et le chœur de la même cathédrale ont été traités par la suite de façon différente, fait dû en partie à la perception de l'expérience de la nef, et d'autre part au changement des différents intervenants et de leur manière de travailler ensemble.

Conservation des enduits et vestiges de polychromie, restauration, restitution: il s'agit le plus souvent de la recherche d'un compromis, d'un moyen

terme entre la conservation 'archéologique' qui ne satisferait que les historiens de l'architecture (peut-être), d'une part; et d'autre part la restitution complète, aux intensités d'origine, de tous les éléments d'un décor, qui satisferait probablement les visiteurs attirés par les reconstitutions historiques telles que les grands spectacles inspirés par le moyen âge.

Plusieurs éléments nouveaux ont été introduits dans la démarche de restauration et restitution du transept et du chœur:

- la transformation de la mission de l'entreprise de maçonnerie, qui avait comme tâche prévue dans le projet de restauration le piochage des enduits et leur remplacement systématique; ces opérations ont été remplacées par la conservation des enduits anciens par injections de produit consolidant (PLM), solins et compléments d'enduits dans les lacunes de l'original
- nous sommes arrivés ainsi à la conservation de la quasi-totalité des vestiges anciens, enduits



Toul, voûtes du bras nord du transept et de la croisée après restauration



Toul, détail de chapiteaux dans la travée ouest du chœur, avec vestiges de badigeon rouge pâle d'origine



Vue transversale d'une goutte de badigeon coloré d'origine sous microscope: dans la masse blanche du liant (chaux), on reconnaît les fragments de tuile pilée ayant servi de pigment



Travée ouest du cœur, détail pendant l'application par le maçon de la teinte rouge pâle sur les colonnettes et les chapiteaux, en contourant les vestiges d'origine, identifiés et signalés lors de l'étude préalable des surfaces



Essais d'étalonnage à l'aquarelle des teintes originales retrouvées, puis préparations à la chaux, poudre de brique et quantités minimales de pigment en poudre servant à ajuster la teinte



Bras sud du transept, mur est, naissance des arcs et baie de la chapelle haute sud du chœur: l'application du badigeon ocre jaune est finie, celle du rouge pâle est en cours; les zones encore humides sont momentanément plus foncées



Chœur, voûtes et partie haute du mur sud après restauration: à droite, les voûtes du transept. Tous les enduits des voûtes d'origine ont été conservés, consolidés et dégagés des badigeons tardifs superposés. La polychromie et la dorure des clés de voûte ont été reconstituées après une étude minutieuse des restes de couches colorées. La découverte de traces de décor autour de deux des clés de voûte a permis la reconstitution plus ou moins intense de ces décors, en fonction de la certitude et de la lisibilité des vestiges.

non peints et badigeons colorés, qui n'ont pas été recouverts par les couches de restitution

- l'étalement relativement précis des nuances des enduits et badigeons anciens identifiés et correspondant aux époques retenues pour la restitution des décors là où ils avaient disparu
- l'utilisation de badigeons de chaux relativement transparents, laissant deviner le support en pierre, et le choix de nuances légèrement moins intenses par rapport aux couleurs d'origine pour la restitution de la polychromie, pour ne pas donner une impression de 'neuf', qui contrasterait fatalement avec l'âge de la cathédrale et son vieillissement naturel, ainsi qu'avec les fragments de polychromie et les décors figuratifs conservés, très usés.

Défauts de cette démarche, autant que nous pouvons le comprendre actuellement:

- nuances un peu pâles de la restitution des décors des arcs et dans une moindre mesure des clés de voûte, ne reproduisant pas l'intensité

des couleurs d'origine et induisant peut-être une idée trop 'douce' des décors du moyen âge

- intervention dosée de manière réfléchie, 'modérée' par la raison (actuelle), ce qui altère aussi la perception du peu d'original qui nous est parvenu.

CHÂTEAU DE PLAS À CUREMONTE EN CORRÈZE: LA CONSERVATION À L'ÉTAT (PRESQUE) PUR

Le château remonte au 15^{ème} siècle, a subi des modifications assez importantes au 18^{ème} siècle et a failli tomber en ruine au milieu du 20^{ème} siècle. Les plafonds d'origine des salles avaient disparu à cette époque, quand le château avait été laissé à l'abandon. L'écrivain Colette y a vécu durant la deuxième guerre mondiale et décrit avec un talent indéniable comment elle regardait brûler les poutres peintes (provenant des plafonds du château) pour chauffer l'eau de sa buanderie. Les enduits et les badigeons anciens



Curemonte en Corrèze, château de Plas, façade sud

des voûtes et des murs, ainsi que les fragments de décor datant de l'origine du château, retrouvés lors de notre étude préalable, constituaient probablement un combustible moins performant pour blanchir la lingerie de l'artiste et ont été conservés et consolidés lors de notre intervention. Le parti de restauration 'archéologique', proposé par nous pour ces éléments, a été validé par l'architecte des monuments historiques et confirmé par le propriétaire actuel du château. Les peintures murales décoratives et figuratives existantes dans trois des pièces des tours d'angle ont fait l'objet d'opérations de conservation suivies par des restaurations restreintes, qui ont été adaptées à chaque cas particulier. Nous avons ainsi essayé de garder aux surfaces intérieures

du château une cartographie similaire à leur disposition telle que retrouvée lors de l'étude. Les rares zones d'enduit et de badigeons auxquelles nous avons renoncé ont été :

- des parties d'enduits qui étaient en très mauvais état et dataient du 19^{ième} siècle.
- des surfaces très restreintes d'enduits relativement récents qui cachaient des éléments intéressants du décor d'origine (frise au pochoir) peint dans la partie haute des murs. Ces fragments de décors ont été dégagés pour permettre une localisation et une compréhension de ce premier décor.

Pour le reste, la totalité des couches superposées, datant du 15^{ième} siècle au 19^{ième} siècle a été consolidée par des injections de PLM (mortier

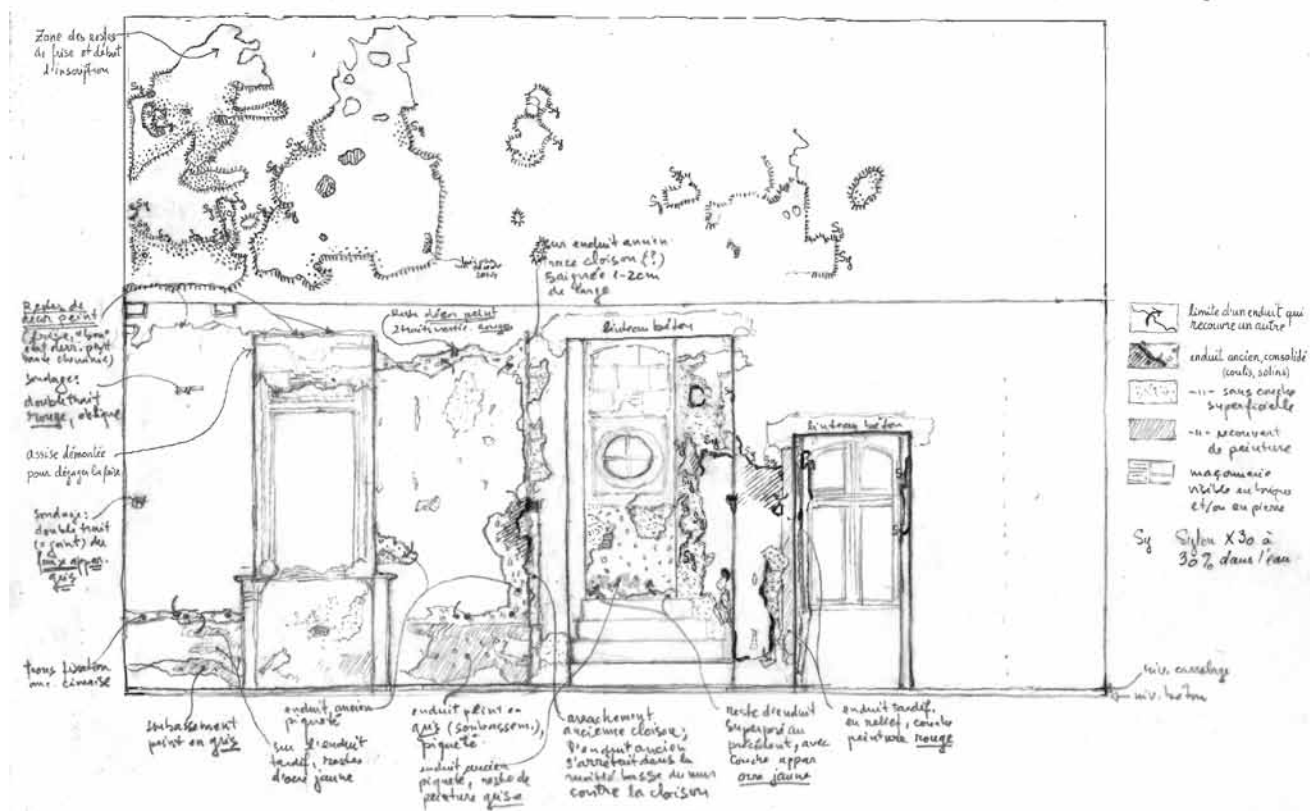


Salles nord, rez-de-chaussée et premier étage, état lors de l'étude préalable à la restauration: le plancher intermédiaire a disparu, des restes d'enduit de différentes époques sont présentes sur les murs

liquide), d'infiltrations de Syton et des solins en chaux et sable. Ce parti de restauration a abouti à une sorte de conservatoire, d'exposition des procédés et matériaux utilisés pendant des siècles pour recouvrir et décorer les surfaces intérieures d'un bâtiment d'importance moyenne comme ce château, de taille relativement modeste par rapport à d'autres et situé dans une zone sans importance politique et/ou stratégique spéciale. D'autre part, on peut envisager tous ces enduits, badigeons et peintures murales conservées comme des matières ayant conservé de façon 'physique' toutes les traces que la vie et les événements ont laissées dans le château; l'authenticité revient ici à sa signification de vraie empreinte du passé, donnant naissance à un objet unique, dans lequel ce passé est inscrit physiquement, d'une façon analogue au son gravé sur un cylindre de cire lors des premiers enregistrements sonores. On peut en effet considérer que chaque fragment



Curemonte, chapelle oratoire dans la tour sud-ouest, représentations de St. Jérôme et Ste. Marie Madeleine: le décor peint datant du 17^{ième} siècle, qui avait perdu sa matière picturale en grande partie lors d'un dégagement brutal antérieur, a été restauré de façon restreinte en atténuant les surfaces blanches des lacunes et avec la suggestion très discrète des éléments décoratifs rythmant la composition, là où ils avaient disparu



Curemonte, relevé dessiné des différents vestiges d'enduits et de décors peints retrouvés sur le mur nord de la salle ouest, au 2^{ième} et 3^{ième} étage



Curemonte, angle nord-ouest des mêmes salles, lors du début des travaux : tous les enduits ont été conservés et consolidés lors du chantier



Curemonte, 2^{ème} étage, salle ouest, murs est et sud après restauration: dans les zones où la maçonnerie visible dans les lacunes des enduits troublait trop la lecture des enduits et des décors, une couche d'enduit de restauration proche de la texture et la nuance du dégrossi (arriccio) d'origine a été appliquée entre les fragments et vestiges anciens

de matière présente dans le château garde non seulement les traces visibles, palpables de ce qui y a eu lieu, mais aussi d'autres modifications invisibles comme celles des énergies moléculaires, des ondes sonores les ayant traversées etc. et qui pourraient théoriquement être recherchées et déchiffrées à l'avenir.

EN GUISE DE CONCLUSION

Conserver l'authenticité cela veut dire garder la cohérence, les témoins du fonctionnement cohérent d'un objet culturel: pouvoir regarder, sentir (toucher, écouter le vieux bois, cuir, sentir leurs odeurs par exemple), essayer de comprendre un organisme ayant vécu réellement dans le passé. Authenticité - historiquement vrai - histoire - racines - résistance d'un caractère, d'un style, des traditions d'un peuple etc. Vouloir conserver l'authenticité, pour y chercher et retrouver sa propre identité (celle de sa famille biologique et

spirituelle); il peut y avoir en ce sens une nuance politique dans le désir d'authenticité, dans le sens que l'on veut perpétuer un certain ensemble de valeurs, celles d'une culture précise, notre propre culture ou une autre, mais ayant chacune ses caractères spécifiques, non brouillés, non faussés par des interventions difficiles à distinguer de l'original.

En effet, une restauration qui dépasse une proportion raisonnable d'intervention, ou recouvre en partie un original très usé, affaibli pour en permettre une meilleure lecture, présente le danger de le voiler, de lui faire porter une identité autre que la sienne propre et de constituer une sorte de brouillage de sa vraie émission d'information. Une telle démarche constitue même pour certains un sacrilège qui altère la vraie nature de révélation qu'un objet historique peut avoir à leurs yeux.

Authentique: c'est-à-dire le vrai objet, la source même de l'information et certainement pas une

copie, même pas un maquillage superposé à l'objet (et lui altérant sa surface), s'interposant entre lui, le vrai lui, et nous. C'est ainsi que l'on garde, et regarde, les photos anciennes de famille, jaunies, écornées, éventuellement datées au dos; ou encore, les documents plus anciens, avec l'écriture manuscrite de l'époque, la signature, le cachet du roi, du noble, de l'ancêtre: les bords en sont déchirés, le parchemin est taché de moisissures, de rouille, de larmes ou de sang. Nous touchons ici à une autre qualité de l'objet authentique: il détient une information non pas analogique, comme une photo argentique, ni encore moins digitale donc numérisée (quantifiée), mais au contraire c'est l'information de premier ordre, la substance même ayant été transformée par l'être, lors de l'événement générateur. On est ici soudain dans le domaine de l'ADN, troublant par sa vie intrinsèque. ADN, qui sert à authentifier un individu humain, une espèce animale: une sorte de signature unique, inscrite dans chacun, une vérité ultime et intime, substantielle. Ce qui a donc valeur pour nous dans ce cas est la vraie vie contenue, résumée dans l'objet devenue archive substantielle. Le voile de Ste. Véronique et le suaire de Turin sont des exemples de la sacralité qu'un objet peut contenir aux yeux de ceux qui croient.

Dans un autre domaine, un objet, un outil façonné par le travail d'un artisan, ou celui d'un paysan contiennent aussi une importante 'valeur de vie'. Il s'agit d'objets créés et marqués par la main (et ses outils): la poterie, les objets utilitaires en bois, et, dans un registre plus monumental, les maisons, les châteaux, les églises, les cathédrales...

Nous sommes convaincus que ce qui nous attire dans ses œuvres est la présence implicite, ce sont les traces substantielles, les vraies empreintes de gestes humains créateurs, uniques et définitoires pour chaque objet, chaque époque, chaque culture et bien sûr chaque surface d'architecture ancienne.

EEN KASTEEL, EEN KATHEDRAAL, EEN KERK: AUTHENTICITEIT OF TERUGKEER NAAR DE OORSPRONKELIJKE TOESTAND?

EEN RESTAURATIE VAN EEN 15^{DE}-EEUWS KASTEEL (VERBOUWINGEN UIT DE 17^{DE}, 18^{DE} EN 19^{DE} EEUW) IN OPDRACHT VAN EEN WELWILLENDE BOUWHEER EN EEN INTELLIGENTE AANNEMER BOOD DE GELEGENHEID OM NA HET VOORONDERZOEK EN EEN INVENTARIS VAN ALLE RESTANTEN VAN PLEISTER- EN SCHILDERLAGEN, EEN BIJNA ARCHEOLOGISCHE CONSERVATIE TE KUNNEN UITVOEREN VAN ALLE ELEMENTEN UIT DE OPEENVOLGENDE HISTORISCHE PERIODES. DE BELANGRIJKSTE PLEISTER- EN VERFLAGEN WERDEN GECONSERVEERD EN MINIMAAL GERESTAUREERD, OM REDENEN DIE VOORAL MET HUN LEESBAARHEID TE MAKEN HEBBEN. DIT ENSEMBLE IS THANS ÉÉN VAN DE WEINIGE KASTELLEN WAAR DE AUTHENTICITEIT VAN DE RESTANTEN EN HUN INTEGRALE CONSERVATIE HET HOOFDDOEL VAN DE RESTAURATIE WAS. HET KASTEEL VORMT ALDUS EEN BESCHIEDEN 'CONSERVATORIUM', DIE DE DECORATIEVE TECHNIEKEN VAN DE 15^{DE} TOT DE 19^{DE} EEUW VAN EEN OUDE ARISTOCRATISCHE VERSTERKTE WONING IN KAART BRENGT.

DE RESTAURATIE VAN EEN KATHEDRAAL OF EEN GROTE KERK IS MEESTAL ONDERWORPEN AAN MEER EN ZWAARDER DOORWEGENDE BEPERKINGEN DAN EEN PRIVÉ HUIS. ONZE INTERVENTIES OP DE VERSIERINGEN VAN HET TRANSEPT EN HET KOOR VAN DE KATHEDRAAL VAN TOUL (MEURTHE-ET-MOSELLE) EN DE SINT-PIETERSKERK VAN BAR-SUR-AUBE MOESTEN REKENING HOUDEN MET REEDS GERESTAUREERDE DELEN VAN DE BEUKEN, MET DE VEREISTEN VAN DE STEDEN DIE MOMENTEEL EIGENAAR ZIJN VAN DE GEBOUWEN, MET DE OMSTANDIGHEID DAT DE HERVATTING VAN DE WERKEN GEBEURDE MET NIEUWE AANNEMERS ENZ. WELK AUTHENTICITEITSNIVEAU MOEST MEN BEHOUDEN IN DEZE BEIDE MONUMENTEN, HOE DE DECORATIES BEHANDELEN MET ARCHEOLOGISCH RESPECT VAN DE OPPERVLAGKEN EN EEN RESTITUTIE VAN HET ORIGINEEL POLYCHROOM UITZICHT, TWEE ASPECTEN DIE BEIDE BIJNA TOTAAL VERDWOENEN WAREN.

DE GEKOZEN RESTAURATIEOPTIES WAREN VERSCHILLENDE VOOR ELK MONUMENT, SOMS VRIJ GENUANCEERD ZELFS BINNEN EENZELFDE GEBOUW, IN FUNCTIE VAN DE TERUGGEVONDEN RESTANTEN EN VAN DE PROGRESSIEVE PERCEPTIE TIJDENS HET ONDERZOEK, VAN DE OORSPRONKELIJKE ROL EN HET KARAKTER VAN DEZE VERSIERINGEN ALSOOK VAN DE IMPACT EN DE MOGELIJKE UITSTRALING ERVAN IN ONZE TIJD.

AUTHENTICITEIT EN INFORMATIE. WAT HEEFT EEN ARCHEOLOGISCH OBJECT NOG TE BETEKENEN ZONDER CONTEXT? | NATALIE CLEEREN

Archeologie is de wetenschap die zich toelegt op de studie van vroegere culturen door middel van het verzamelen (door opgraving, survey of prospectie), documenteren en analyseren van materiële resten en van sporen in de natuurlijke omgeving van de vroegere mens. Dit omvat architecturale resten en andere bewoningssporen (zoals grondsporen die zich manifesteren als verkleuringen in de bodem) objecten in alle mogelijke materialen, biologische resten (dierlijk en plantaardig), menselijke resten en landschapssporen.

Het doel van de archeologie is de oorsprong en ontwikkeling van de menselijke cultuur te documenteren en te begrijpen. We trachten inzicht te krijgen in de ontwikkeling en evolutie van culturen, in het menselijk gedrag en in de manier waarop de mens in de loop der tijden omging met zijn omgeving.

ARCHEOLOGISCHE CONSERVATIE-RESTAURATIE

Deze definities moeten we goed in het achterhoofd houden wanneer we het hebben over het conserveren van archeologische objecten. Om met een cliché te beginnen: een archeologisch object vertelt 'het verhaal van ons verleden'. Het is de zogenaamde letter uit het boek, dat de archeoloog tracht te lezen. Eén enkele letter

waarmee we zonder de bijbehorende letters geen woord kunnen vormen, zonder bijbehorende woorden geen zin en zonder andere zinnen geen verhaal. De 19^{de}-eeuwse en vroeg 20^{ste}-eeuwse archeologie richtte zich op het opgraven van objecten die een illustratie waren van kunstuitingen en het technologisch niveau van vroegere culturen. Stijlkenmerken in deze objecten waren ook een uitgelezen middel om contacten tussen culturen en wederzijdse beïnvloedingen aan te geven. Om die reden werden vooral die objecten, die als representatief werden aanzien voor een grotere groep van een bepaald type, geconserveerd en gerestaureerd. Ze werden als typevoorbeeld gepresenteerd in een museumopstelling waar alle aandacht ging naar de 'rijkste' en meest unieke vondsten. Pas later in de 20^{ste} eeuw wordt archeologie in een ruimer kader geplaatst en winnen de zogenaamde banale vondsten aan belang. Men gaat op zoek naar het volledige, niet alleen dat van een kleine elite maar naar het leven van alledag.

Archeologen gaan zich dan ook realiseren dat ook een eenvoudige scherf heel wat te vertellen heeft. De wiskunde doet zijn intrede in de archeologie en statistische verwerking van gegevens wordt belangrijk. Hoeveelheden van bijvoorbeeld ceramisch productieafval zeggen veel over de



Metalen sieraden en glazen parels, Merovingisch graf Broechem (foto R. Annaert © VIOE)

bedrijvigheid in en het economisch belang van bepaalde sites. De verspreiding van dit type ceramiek, ook al vinden we er elders maar wat kleine scherven van terug, toont handelscontacten aan op kleine (regionaal) en grote (internationaal) schaal.

Zo werd in Tienen, behalve een enorm Romeins grafveld en de resten van een unieke Mythras tempel een aantal pottenbakkersovens gevonden waar ceramiek geproduceerd werd. De ateliers van Tienen hebben vanaf 70 na Chr. tot ongeveer 310 na Chr. continu aardewerk geproduceerd zoals bekers, borden, kookpotten, deksels, kommen, kruiken, en amforen. met een grote variatie aan vormen. Tot nu toe werd, mede door het onderzoek van het baksel zelf, het Tiense aardewerk teruggevonden in de toenmalige civitas hoofdplaats Tongeren, in vele villa's rond Tienen zoals Hoegaarden, Bierbeek, Jodoigne, Sint-Truiden en vele andere, in een ruimer gebied zoals de vici van Liberchies, Braives, Grobbendonk, Elewijt en Velzeke. En ondertussen blijkt het Tiense aardewerk zelfs te traceren tot in Venlo, Scheveningen en Boulogne.

De analyse van etensresten op archeologische sites wordt meer en meer onderzocht en geeft vaak een erg duidelijk en interessant beeld van het consumptiegedrag van onze voorouders.

Een tweede belangrijke innovatie in de moderne archeologie is het gebruik van natuurwetenschappelijke analyses. Zo kan men door residuanalyse (van organische residu's) heel wat informatie vergaren over de originele inhoud van aardewerken recipiënten. Deze analysetechnieken zijn in continue evolutie en het is van enorm groot belang dat elke archeologisch conservator zich ten volle bewust is van de huidige mogelijkheden, en dit om een enorm belangrijke reden: deze archeologische resten en alle informatie die ze bevatten, zijn kleine stukjes van een verhaal dat nergens werd neergeschreven. Ze stammen uit een periode waarvan we geen of nauwelijks geschreven bronnen kennen of uit een periode waar heel wat aspecten van het dagelijks leven niet beschreven en neergeschreven werden. Deze objecten bevatten informatie die we als conservator willen 'bewaren' en mee helpen ontsluiten.

Terugkerend naar het idee van de zogenaamde letters, moeten we ook beseffen dat deze objecten, op zichzelf staand relatief weinig betekenen: ze kunnen een mooi voorbeeld vormen van een bepaald type object dat indien het al gekend is, ook min of meer valt te dateren. Mogelijk vinden we er heel wat informatie in terug die ons het een en ander bijleert over het technisch kunnen van onze voorouders of biedt het ons de kans tot verder onderzoek van de manier waarop dit object gebruikt werd, bijvoorbeeld door residuanalyses.

Toch blijven deze gegevens vrij steriel, we kunnen ze niet kaderen in een groter verhaal, in een ruimere context.

AUTHENTICITEIT EN ARCHEOLOGISCHE CONTEXT

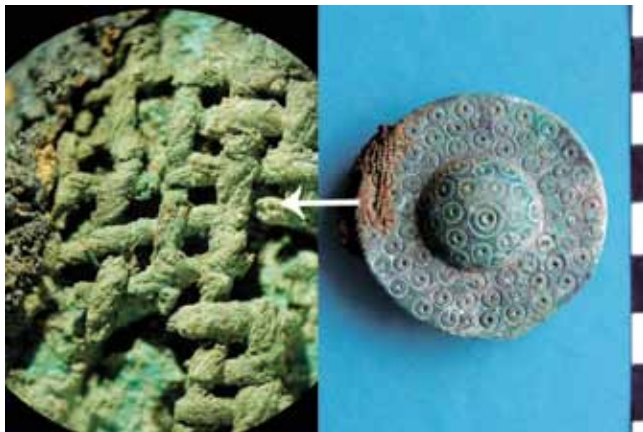
Net in die context moeten we de authenticiteit van een archeologisch object gaan zoeken. De authenticiteit van erfgoed in het algemeen, zij het nu objecten of grotere monumenten, wordt steeds vaker nadrukkelijk omschreven in internationale charters en verklaringen. Het belang van het bewaren van de authenticiteit wordt ook meer en meer expliciet vermeld en als absolute voorwaarde gesteld in het correct conserveren van dit erfgoed.

Hier en daar plaatst men archeologische resten (en dan veelal sites) apart. Zo maakte men op de ICOMOS conferentie in Bolivia, zowat tien jaar geleden de terechte opmerking: "To lose the authenticity in the archaeological sites is to lose an important part of human history forever". Verder stelt men: het authenticiteitsconcept is van vitaal belang omdat het de enige manier is om op een wetenschappelijke manier de informatie te bewaren die nodig is om onze geschiedenis te reconstrueren en onze identiteit te bewaren. Men gaat verder in Bolivia en in andere verklaringen: de authenticiteit van archeologische sites is niet-hernieuwbaar. Ze komt tot uiting in de materiële elementen en hun context, dat is de relatie tussen structuren en objecten en tussen voorgaande en hun natuurlijke omgeving. Authenticiteit wordt vernietigd wanneer de context van een site niet correct gedocumenteerd wordt, wanneer lagen vernield worden om oudere lagen te bereiken of wanneer men opgraaft zonder de bevindingen en vondsten zelf op een precieze manier te lokaliseren en te documenteren.

BELANGRIJKE IMPLICATIES VOOR DE CONSERVERING VAN ARCHEOLOGISCHE OBJECTEN

Het belang van de contextgegevens is enorm groot. Zo vertelt deze scherf mét zijn contextgegevens meer over ons verleden dan deze volledige pot waarvan de context niet werd opgetekend en verdween. Het is dan ook om die reden dat archeologen zich erg verzetten tegen het gebruik van metaaldetectors aangezien men in die situatie vaak objecten opgraaft zonder de archeologische context te documenteren. Maar ook een nonchalant archeoloog of conservator kan vergeten de onderlinge samenhang tussen vondsten te noteren of kan objecten lichten zonder hun juiste oriëntatie of ligging vast te leggen. Zo is het van belang na te gaan in een (inhumatie) graf op welke exacte plaats juwelen, gespen, fibulae etc. werden gevonden om de toenmalige klederdicht

te kunnen reconstrueren. Ook kan een conservator bij het reinigen van archeologische objecten, belangrijke informatie laten verloren gaan. Voorbeelden hiervan zijn deels of volledig gemineraliseerde textielresten op een metalen object uit Broechem en de afdruk van een vliegenpop in de corrosie van een ijzeren gesp, eveneens uit Broechem. Na detailstudie kon worden achterhaald dat het textiel op de ronde broche aan de voor- en achterzijde uit linnen bestaat en werd de oorspronkelijke weeftechniek bepaald. De vliegenpop is nog niet bestudeerd maar kan ons waarschijnlijk meer vertellen over het toenmalige grafritueel. Meer bepaald: hoeveel tijd was er tussen het overlijden en het begraven van een persoon in die tijd?



Gemineraliseerde textielresten op een metalen object uit Broechem (© VIOE)

Een tweede belangrijk aandachtspunt is de veelheid aan archeologisch materiaal. Zoals reeds gesteld, is niet langer de 'mooie en unieke vondst' van belang maar is *alle* informatie die uit deze vondsten kan gehaald worden van belang, alsook hun onderlinge samenhang en hun relatie met de context waarin ze zijn gevonden en dit om een zo correct mogelijk beeld te geven van ons verleden. Zelfs in de meest optimale omstandigheden met voldoende tijd en geld voorhanden zal een conservator er nooit toe komen elke vondst tot op hetzelfde niveau te conserveren. Er moeten sowieso keuzes gemaakt worden en dit gebeurt samen met de archeoloog. Deze samenwerking is van primordiaal belang. De archeoloog kent namelijk de context van de vondsten en kan vanuit die wetenschap zijn/haar prioriteiten stellen. De conservator van zijn kant kan het onderzoekspotentieel van een vondst verder duiden. Samen komen ze tot een prioriteitenlijst die erop gericht is zoveel mogelijk informatie uit al deze vondsten te halen.

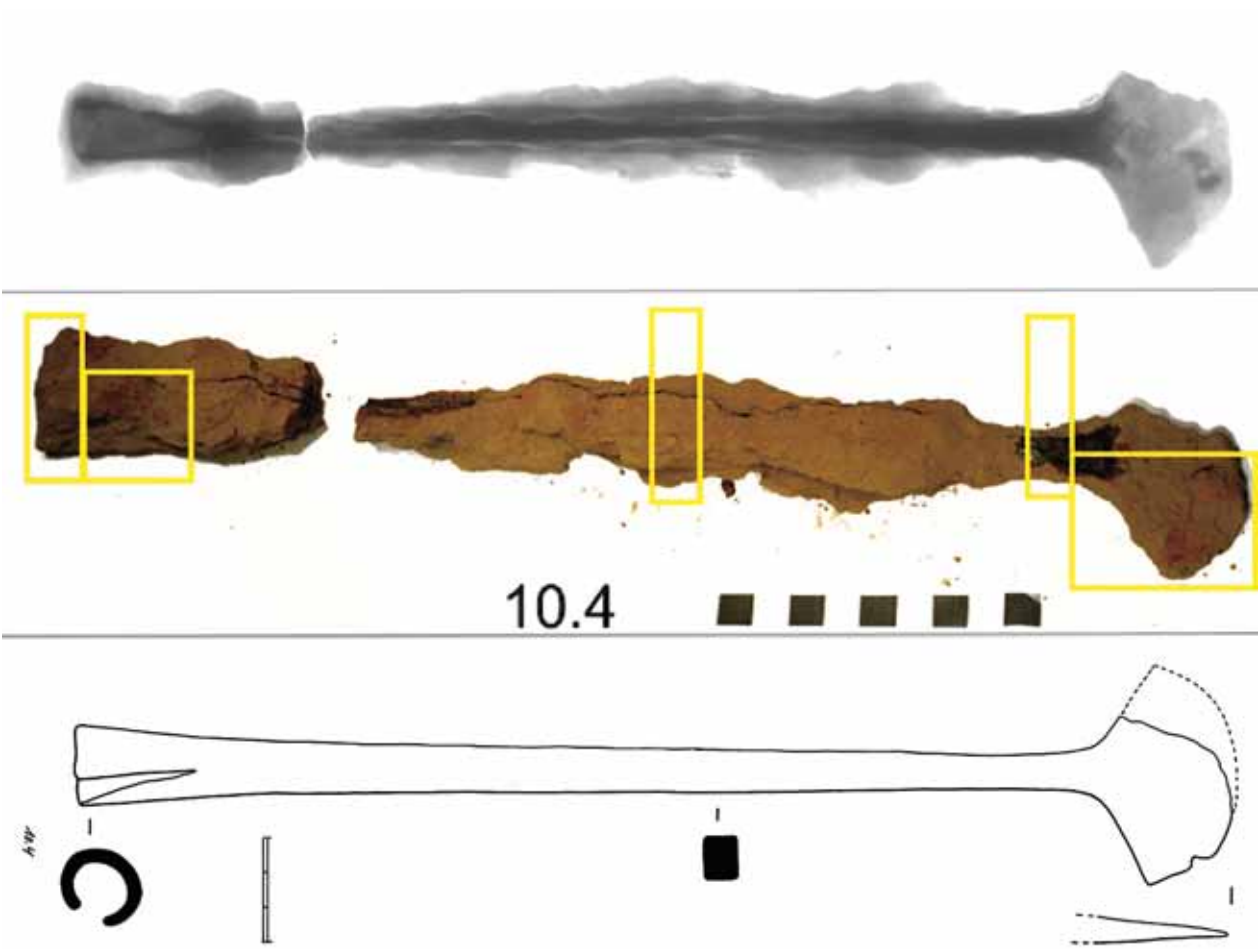
Als voorbeeld de behandeling van meer dan 29 000 metalen vondsten uit de recente opgravingen te Oudenburg: hier werden meer dan 25 000 ijzeren en 4000 objecten in koperlegering aangetroffen, algemeen zeer sterk gecorrodeerd en niet of nauwelijks herkenbaar door de volumineuze en grillige corrosielagen. De volledige conservering (stabilisering en volledige reiniging) van de ijzeren vondsten zou één persoon 24 jaar kosten. Het mag duidelijk zijn dat een andere aanpak zich opdringt, ongeacht de beschikbare middelen. Alle metalen vondsten worden door de conservator en de archeoloog bekeken onder het röntgenapparaat dat toelaat door middel van



Afdruk van een vliegenpop in de corrosie van een ijzeren gesp, Broechem (© VIOE)



'Klomp' in koperlegering, site Oudenburg (foto S. Vanhoutte © VIOE)



Werkwijze voor het deels reinigen van metalen vondsten. Dit levert een volledige archeologische tekening op (© CReA, ULB)



Fragment uit Broechem van een wijnzeef in koperlegering (röntgenfoto) die verborgen zat in de 'onherkenbare klomp' metaal (foto S. Vanhoutte en N. Cleeren © VIOE)

een fluorescerend scherm 'live' een redelijk goed beeld te krijgen van de vondst in de roestklomp. Op dit moment wordt het object geïnventariseerd en beschreven en al dan niet geselecteerd voor verder onderzoek of conservering. Een volgende stap is de röntgenfoto die een duidelijker beeld geeft van de door te lichten vondst. Deze opnames bieden de conservator details over vorm, vervaardigingstechniek, versieringen etc. Een vrij grote groep objecten wordt hierna geselecteerd voor een gedeeltelijke reiniging. Door een beperkt aantal doorsneden te bepalen kan het object archeologisch volledig getekend worden. Deze vondsten hebben hiermee het grootste deel van hun wetenschappelijke informatie vrijgegeven en worden verder passief geconserveerd. Enkel die vondsten die uitzonderlijke details herbergen of die geselecteerd worden als presentatieobject worden verder gereinigd en geconserveerd. Zij komen in een publicatie of tentoonstelling terecht. De foto op vorige pagina toont een schijnbaar oninteressant stukje koperlegering uit Oudenburg. De röntgenfoto vertelt een ander verhaal en toont een deel van een Romeins vergiet. Het bewijst hiermee het absolute nut van het systematisch doorlichten van vondsten met röntgenfotografie en de aandacht die we besteden aan 'kleine brokjes metaal'.

Het feit dat de context zo'n belangrijke rol speelt in het bewaren van de authenticiteit van een archeologisch object heeft tenslotte ook tot gevolg dat men in het conserveren van objecten de recente visie op het bewaren van archeologische sites logischerwijs zal volgen. Men pleit er meer en meer voor om archeologische sites zoveel mogelijk in situ te bewaren en ze slechts minimaal op te graven of te bemonsteren om hun belang of betekenis te kunnen evalueren. Door deze evolutie wordt het onderzoek naar de verweringsmechanismen van archeologische objecten en sporen in onze bodems een erg belangrijke onderzoekspiste. Wat zijn de overlevingskansen van deze sporen en objecten in onze bodems? Op welke manier wordt de verwerking van deze sporen en objecten beïnvloed door de ingrepen van de mens in de bodem? Men grijpt in in het niveau van de watertafel. Bodems geraken verzuurd door bemesting en luchtvervuiling. In ons land staat dergelijk onderzoek nog in zijn kinderschoenen. Bijkomende eisen met betrekking tot de gebruikte meststoffen kunnen de ondergrondse sporen verder beschermen tegen volledige desintegratie. Het feit dat bepaalde vondstcategorieën erg lijden onder de toenemende grond- en luchtvervuiling is iets wat in het huidige archeologische discours nog nauwelijks aan bod komt. Toch komen meer en meer nagenoeg verpoederde metalen vondsten aan het licht. Een voorbeeld uit Broechem toont een object waarop na een eerste verweringsperiode een ietwat beschermde patina of

compacte corrosielaag werd gevormd. Daarop volgt op een bepaalde moment, hoogstwaarschijnlijk onder invloed van chloriden die door de beschermende patina kunnen infiltreren, een agressievere vorm van corrosie die het object van binnenuit volledig doet verpoederen.

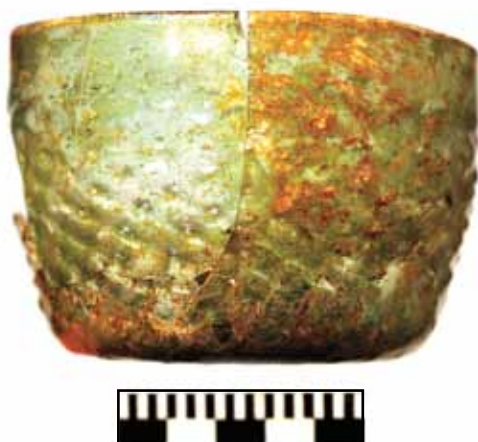


Koperlegering uit Broechem waarbij de detailopname duidelijk maakt in welke mate het object volledig verpoederd is en hoe de flinterdunne patina aan de buitenzijde het geheel nog samenhoudt (© VIOE).

AUTHENTICITEIT – TERUG NAAR HET ORIGINEEL?

In vele gevallen zijn het de materiële resten die de basis vormen voor het verhaal van onze voorouders en hun 'omgang met de dingen'. De authenticiteit van een archeologische site ligt in zijn materiële resten en hun context, namelijk de relatie tussen de structuren en de objecten en de relatie van beide met hun natuurlijke omgeving. De authenticiteit van een archeologische site en dus ook van een archeologisch object wordt ten dele vernietigd wanneer de context niet of onvoldoende gedocumenteerd wordt.

Het bijhouden van alle bewijsmateriaal in een vondst, van alle vondsten uit een bepaalde context en van alle relaties tussen deze vondsten en hun context is dan ook primordiaal voor het behoud van een belangrijk aspect van de authenticiteit van een archeologisch object. Terugkeren naar een zogenaamd origineel uitzicht is niet wat de archeologische conservator bezighoudt. Voor nagenoeg alle materialen is het verweringsproces in de bodem zodanig ingrijpend dat we hier te maken hebben met objecten die chemische en fysisch enorme veranderingen hebben ondergaan. Zo bestaan vele metalen objecten niet langer uit metaal maar grotendeels uit metaaloxiden, corrosie dus. Ook glas vertoont



Beker (maigeleijn) met duidelijk geïriseerd en verkleurd oppervlak



Munt, Oudenburg (Romeins). Hier is geen zuiver metaal meer over, enkel corrosie. Toch zijn heel wat details van het originele oppervlak bewaard gebleven (© VIOE)

zogenaamde corrosielagen waar het originele materiaal sterk gewijzigd is. Ceramische vondsten verliezen veelal een aantal bestanddelen uit hun matrix. Heel wat bestanddelen uit de bodem komen in deze objecten terecht en gaan deel uitmaken van het object. Het 'originele materiaal' is dus ver zoek. Wel recupereerbaar is het zogenaamde 'originele oppervlak', een vaak erg goede benadering van de originele vorm van het object. Dit betekent voor de conservator dat irisatielagen op glas behouden worden omdat deze fragiele corrosielaagjes het originele oppervlak vertegenwoordigen. Ook vinden we vaak het originele oppervlak in de corrosielagen van metalen vondsten terug, mét alle originele details. Dit is vooral

het geval bij koperlegeringen. IJzeren, loden en tinnen objecten hebben vaker de neiging 'open te barsten' zodat de originele contouren ietwat zoekgeraken. We conserveren een volledig gewijzigd materiaal, met een volledig gewijzigd uitzicht waarin vaak wel de originele vorm terug te vinden is.

BESLUIT

Authenticiteit betekent voor een archeologisch conservator vooral dat alle informatie die deze vondsten herbergen, ontgonnen wordt. Dit is alle informatie die we in de vondsten zelf terugvinden, in relatie tot de context waarin ze gevonden werden. De moderne archeologie, waarin deze context centraal staat en waarbij elk spoor van menselijke activiteit, hoe klein ook, wordt onderzocht, zet ook de conservator-restaurateur aan tot een nieuwe aanpak en legt nieuwe aandachtspunten bloot.

BIBLIOGRAFIE

MARTENS M. en WILLEMS S., *La production et la diffusion de céramiques locales. Les exemples de Tirmont et de Tongres*, SFECAG, Actes du Congrès de Bayeux (Marseille), 2002, p.331-343; OUDEMANS T.F.M. en ERHARDT D., *Organic Residue Analysis in Ceramic Studies: Implications for Conservation Treatment and Collection Management*, in ROY, SMITH A. en P. (eds) *Archaeological Conservation and its Consequences*, IIC Copenhagen Congress 1996, 1999, p. 137-142; MIREYA MUÑOZ, *Conceptual Framework to Use the Authenticity Concept*, ICOMOS Bolivia, 1996, http://www.icomos.org/usicomos/Symposium/SYM96_Authenticity/Bolivia_English.html; WALTON ROGERS, P., *Textiles, Cords and Skin Products from the Merovingian Cemetery at Brochem, Prov. Antwerp, Belgium. Interim Report on behalf of the Flemish Heritage Institute, VIOE*, 2007.

AUTHENTICITÉ ET INFORMATION. QUE SIGNIFIE UN OBJET ARCHÉOLOGIQUE SANS SON CONTEXTE?

LES OBJETS ARCHÉOLOGIQUES PROVIENNENT GÉNÉRALEMENT D'UNE ÉPOQUE POUR LAQUELLE LES SOURCES ÉCRITES N'EXISTENT PAS ENCORE OU À PEINE, OU SONT DES OBJETS USUELS DATANT D'UNE PÉRIODE QUI N'ACCORDE QUE PEU D'IMPORTANCE À DÉCRIRE OU REPRÉSENTER CES OBJETS. CE SONT AUSSI LES TRACES MATÉRIELLES ARCHÉOLOGIQUES QUI SONT À LA BASE DE L'HISTOIRE D'UN SITE, D'UNE CULTURE, DE L'HISTOIRE DE GENS ET DE LEUR 'RAPPORT AVEC LES CHOSES'. L'AUTHENTICITÉ D'UN SITE ARCHÉOLOGIQUE SE TROUVE DANS SES VESTIGES MATÉRIELS ET LEURS CONTEXTES, À SAVOIR LA RELATION ENTRE LES STRUCTURES ET LES OBJETS, ET LA RELATION DE CES DEUX AVEC LEUR ENVIRONNEMENT NATUREL.

L'AUTHENTICITÉ D'UN SITE ARCHÉOLOGIQUE, ET DONC PARTIELLEMENT AUSSI D'UN OBJET ARCHÉOLOGIQUE, SE TROUVE ANÉANTIE QUAND SON CONTEXTE N'EST PAS OU INSUFFISAMMENT DOCUMENTÉ.

CONSERVER TOUTE PREUVE MATÉRIELLE QUI RESTITUE UN OBJET DANS SON CONTEXTE EST TOUT AUSSI PRIMORDIAL POUR LE MAINTIEN DE L'AUTHENTICITÉ D'UN OBJET ARCHÉOLOGIQUE. C'EST POURQUOI, POUR UN OBJET ARCHÉOLOGIQUE L'AUTHENTICITÉ MATÉRIELLE EST ÉGALEMENT TRÈS IMPORTANTE. CEPENDANT, IL NE S'AGIT PEUT-ÊTRE QUE D'UN PRÉTEXTE POUR DÉCOUVRIR UN ENSEMBLE DE SIGNIFICATIONS, UN ENSEMBLE DE VALEURS QUE L'ON ATTRIBUE À UN OBJET ARCHÉOLOGIQUE ET QUI EN INFLUENCENT FORTEMENT SA CONSERVATION.

VALEUR ET SIGNIFICATION ÉVOLUENT AVEC LE TEMPS. ELLES SONT ATTRIBUÉES À UN OBJET PAR DES PERSONNES QUI EN FONT PAR CONSÉQUENT QUELQUE CHOSE DE SUBJECTIF ET DE VARIABLE. IL EN VA DE MÊME POUR L'AUTHENTICITÉ OU L'APPRÉCIATION DE L'AUTHENTICITÉ D'UN OBJET ARCHÉOLOGIQUE. LES CONSERVATEURS SONT OBLIGÉS DE TENIR COMPTE DE CETTE DONNÉE RELATIVE ET VARIABLE.

NÉANMOINS, IL EXISTE UN CERTAIN NOMBRE DE TENDANCES ASSEZ CLAIRES DANS LA CONSERVATION D'OBJETS ARCHÉOLOGIQUES.

CARDIFF CASTLE CLOCK TOWER ARCHITECTURAL PAINT RESEARCH AND RECREATION OF WILLIAM BURGES' POLY-CHROMY AND DESIGN | ELIZABETH HIRST, KAREN MORRISSEY, ALISON AYNESWORTH

Cardiff Castle is located in Cardiff, the capital city of Wales in the UK^[1]. Building on the site began over 2,000 years ago and culminated in the 19th century with the High Gothic structure that we see today. The present Cardiff Castle evolved from a house owned by the 3rd Marquis of Bute who enlisted architect William Burges (1827-81) to redesign the structure and its interiors. The Clock Tower was one of the first elements to be constructed as part of these major works. Reaching 132 feet high it symbolises the entrance to Cardiff city, its upper reaches adorned with gilded and polychromed decoration^[2].



The Clock Tower as it appeared in the late nineteenth century (Cardiff Castle Archives)

The theme of the Clock Tower is, of course, time. Set to either side of the large, cast iron clocks on each face of the tower are seven over life-sized figures representing the planets as Roman gods. Portrayed in medieval costume, the gods are Saturn, Jupiter, Mars, Sol, Venus, Mercury, and Luna.

The stone statues are structurally quite sound. However, comparison with other painted sculptures by William Burges, including those within the castle, made it obvious that their appearance was dramatically altered.

Archive information confirmed that the statues had been re-painted in 1953, and it is highly likely that re-decoration occurred several times before and since this date due to historic failure of the paint layers and all-year exposure to weather and pollution at the top of the tower.

With each re-painting, the scheme is likely to have moved a little further away from the Burges' vision of 1870 in both colour and design. The last scheme, applied in 1989 used modern resin paints in light pastel shades. Over twenty years, these paints had aged badly and appeared flat and lifeless. The upper layers of paint were also flaking badly and covered with grime. These statues were no longer the glorious keepers of Cardiff Castle's Clock tower.

In 2004, the exterior of the Castle was undergoing some major external repairs and, as such, was fully scaffolded. A decision was made to take advantage of this scaffold and to closely examine the statues to establish their present condition, their original appearance, and whether or not Burges' original scheme was present beneath the modern paint layers. The major question was whether it would be possible or desirable to uncover or recreate Burges' original scheme should enough evidence for its design and appearance be found.

The project was guided by the Conservation Plan^[3], which outlines the importance and significance of Cardiff Castle on a regional, national and international level. Work was based on the current understanding of conservation and conservation ethics, as defined by the Venice Charter (1964) Article 11^[4], the Burra Charter (2004)^[5] and current UKIC philosophy^[6].

The formation of the Conservation Plan in the year 2000^[7] led to a detailed research and analysis programme which established the current condition of the castle's decorative interiors, and included an extensive programme of Architectural Paint research to establish the original appearance of key rooms as intended by William Burges. From this information, a conservation statement and specification was produced^[8,9,10,11].

Once scaffold access allowed, investigation into the original appearance of the Clock Tower statues took three forms: archival research, historic paint research and comparison with other polychromy by Burges.

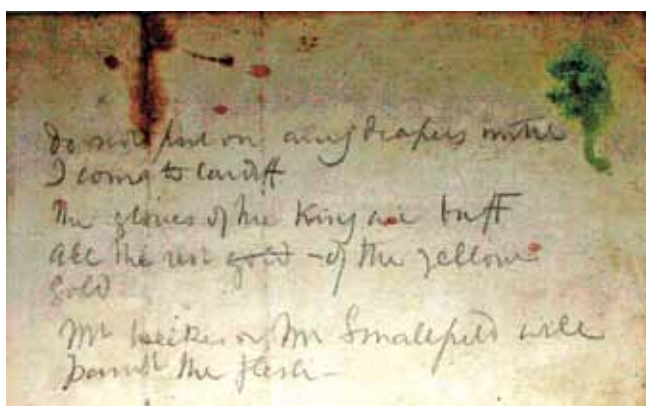
ARCHIVAL RESEARCH

Key archives included original Burges' water-colours and handwritten notes, which described the intended colour palette and use of applied decoration. Also key were late 19th century photographs of the exterior of the Clock tower which could be magnified in size to show tones and patterning on the statue's costumes. Archival information provided strong evidence of vivid colours, extensive gilding and complex iconography, and made it clear that Burges intended the statues to be polychromed with the same quality and attention to detail that he demanded of the interiors.



A watercolour of the Clock Tower produced for the Royal Academy unveiling in 1870 (Cardiff Castle Archives)

The interior of Cradiff castle is highly decorated with biblical and mythological scenes depicting animals, figures and beautiful patterning. The quality of this original artwork is stunning. Research confirmed that the designs and colours applied to the figures on the Clock Tower were



Handwritten notes by Burges specified the colours to be used on the statues and the artists he required to carry out each aspect of the work (Cardiff Castle Archives)

similar to those found within the castle. However, due to the height from which the statues were to be viewed, the painted decoration on the Clock Tower statues appeared to be more theatrical and less detailed^[12]. The ultra-fine detailing found inside the castle would have been lost on the statues when seen from the ground. Instead, there is clear evidence of a shift in technique, with black

outlining used to accentuate detail and along with bolder patterning.

The Summer Smoking Room, located inside the Clock Tower, retains many of its original finishes, providing a less theatrical but similar example of how the finishes on the Clock Tower would have looked. The painted decoration in the Summer Smoking Room shows the subtle use of gold leaf and the glaze-on-glaze application of lead oil paints to create a depth of colour and illusion of realism. A similar technique would be expected on the exterior clock tower statues which were, after all, painted by the same team of artists under the direction of William Burges, as those in the interior of the castle in areas such as the summer smoking room.

PAINT RESEARCH

Primary research through analysis and investigation of the existing paint films was essential to identify the fine detail of the designs. Key stages towards identification included:

TARGETED SAMPLING OF THE PAINT LAYERS TO IDENTIFY KEY PAINT SCHEMES

Paint sample locations were based on archival documentation and on site evidence of surviving areas of early paint. On several statues original films were found to be extremely deteriorated making it was difficult to obtain meaningful results.

UNCOVERING OF THE FIRST BURGESS SCHEME THROUGH THE REMOVAL OF SECTIONS OVERLYING PAINT FILMS, AS DICTATED BY RESULTS OF PAINT ANALYSIS, TO ASSESS THE METHODS OF PAINT APPLICATION AND APPLIED DECORATION

Initially, localised areas of paint were uncovered using a combination of solvent and mechanical techniques. This stage of the investigation confirmed the basic colours of the original scheme and some details of original patterning on



Original black detailing uncovered on Jupiter's glove (Hirst Conservation)

costumes: the layout of parts of the earliest design could now be accurately mapped and traced as aids for reconstruction. However, in many areas only fragments of pattern remained. Viewed in conjunction with archival information, however, these fragments often provided sufficient information for the re-creation of the full design. Occasionally, the overpaint simply could not be removed without damage to the original, in which case no uncovering was attempted and chalk tracings were made following the topography of the paint films. It is important to note that apart from the localised 'windows' of uncovering of the original scheme to gain information for recreation, the overlying paint layers were generally removed to the second scheme only, leaving the original Burges scheme preserved beneath.

COMPILATION OF DESIGNS THROUGH DIGITAL ANALYSIS OF ARCHIVE PHOTOGRAPHS

Fragmentary remains of design were carefully reconstructed both from the physical evidence found on site at Cardiff Castle and the Burges' interior of St Mary's Church, Studley Royal. However, this information was not always sufficient in defining the exact layout of the patterns. Digitally enhanced and enlarged archive photographs were used with great success to better understand the detailing employed on the Clock tower. For example, the stripes on a figure's robes, visible on an enlarged black and white photograph, could be targeted for localised uncovering on the statue itself.

LOGGING OF THE ORIGINAL COLOURS THROUGH VISUAL ASSESSMENT OF PIGMENT TYPES AND COLOUR MATCHING

An assessment to the colour and sheen of the original lead paints used by William Burges was made through pigment analysis and results of on site uncovering. Allowing for the discolouration of the paint films, colour matching was undertaken using the appropriate materials on site with the support of Pantone TPX to provide an archival and digital reference.

RESULTS OF PAINT RESEARCH

The results of our paint research are too massive to discuss all the elements of the polychromy on the tower in detail. However, for the purpose of this discussion, the statue of Jupiter has been selected to represent various aspects encountered during the research and uncovering of the original paint schemes, and to serve as examples of the reconstructed decoration.

Although no early photographs exist of Jupiter, determination of the original colour scheme was greatly assisted by early Burges watercolour sketches and drawings in which the god is

depicted as a king. In Classical representations, Jupiter is often identified by his attributes of a lightening bolt and an eagle. Burges' designs replace the lightening bolt in Jupiter's right hand with a more Christian sceptre, and include the eagle as patterning on his robes. This interpretation of Jupiter is aesthetically comparable with portraits of medieval kings, totally appropriate for the vision of High Gothic.

From the original drawings, it is clear that the decoration of Jupiter was intended to be one of the most elaborate of the set of figures, involving the abundant application of gold leaf and detailed repeat motifs. The hand written note from Burges, previously mentioned, informs us that all areas of yellow on the water colour are intended to be gold, with the exception of the gloves which were buff. The detailed nature of the decoration suggested by the watercolour of this figure meant that it was necessary to undertake extensive uncovering of the original paint scheme in order to establish the design and its layout. There were of course some changes during original execution of the painting to the suggested detailing contained in the watercolours. Removal of sections of over paint revealed that the underlying decoration was often fragmentary, faint and illegible. However, using site measurements, tracings and original watercolours, a total of five repeat designs could be deciphered, including eagles, quatrefoils, rosettes, crowns and circles.

Uncovered evidence of the eagle motif on the tunic was unclear, revealing the scale and layout, but only fragmentary evidence of the wings, body and tail projection. In this instance, the original watercolours also failed to provide any further information. In order to re-create an eagle that resembled Burges' original design, further evidence was required, including a study of other eagle designs within the castle, and more general heraldic depictions. In this instance, it was possible to make an approximation of the original eagle by using other sources and the known scale of the design. Of course, this can only be considered an interpretation of the original design and, ethically, its use in an accurate reconstruction may be questioned. It was, however, felt more appropriate to re-instate this important symbol on Jupiter both for completeness of the character and for aesthetic purposes. Omitting the application of the black design on the tunic would have appeared far more incongruous and incomplete than accepting a compromise of design.

In summary, Jupiter's original appearance was interpreted as having golden hair and blue eyes, a gilded crown lined with black and decorated with red and green jewels, red stockings, black shoes and buff gloves edged with black. His tunic was



[1] Burges' 1870 watercolour showing the intended design for the statue of Jupiter [2] Jupiter's appearance prior to reconstruction [3] Jupiter during reconstruction [4] Jupiter after reconstruction of Burges' paint scheme

gold with black eagles and red quatrefoil patterning, and his surcoat was red with crown designs and a lining of ermine. He also wore a black and white ermine stole, fit for a medieval king.

THE PHILOSOPHY OF REPAINTING

THE CONDITION OF SUBSTRATE AND PAINT FILMS

Generally, the stone substrate was found to be in sound condition, without delamination or failure. Areas of the paint film, however, were observed to be failing, which had inevitably led to moisture traps, so accelerating the deterioration of the paint films. In addition, the modern materials, colours and techniques of the present paint scheme did not reflect the quality of the original work. Uncovering of the original painted decoration was extremely difficult due to the deteriorated nature of the paint films and the presence of compositionally similar paint types applied directly over the top. For this reason, and for the reason that an exposed original but fragile paint film might fail rapidly, restoration of the original by uncovering was not deemed appropriate.

A SOUND BASIS FOR RECONSTRUCTION

There were archival records in the form of water-colours, sketches and 19th century photographs for five of the figures on the Clock tower, which provided a sound basis for research. In addition, there existed numerous existing examples of the nature and quality of original Burges work within the castle from which information could be sourced. Cross section analysis and uncovering tests proved that the present decorative scheme was far removed from the original intention, with loss of detail and quality, and an obvious lack of both understanding and sympathy with the 19th century scheme. The phase of investigation allowed the original decoration applied to the statues to be understood and provided significant information for the reconstruction of applied decoration.

PHILOSOPHY FOR RECONSTRUCTION

The philosophy of Cardiff Castle's Conservation plan is based on the significance of the Burges decoration through its completeness within the castle as a whole. Externally, the Clock tower represents one of the least accessible but most visible examples of Burges' work at Cardiff Castle. A century of overpainting meant that the intended decorative schemes were no longer apparent. Uncovering tests revealed the difficulty inherent in restoring these schemes, as it was impossible to remove overpaint without causing damage to the significant underlying paint archaeology. Reconstruction through repainting was therefore necessary to restore the artistic completeness of the decoration.

RECREATION OF THE DECORATIVE SCHEMES ON THE CLOCK TOWER STATUES

SURFACE PREPARATION

As mentioned, there was evidence on the statues of historic paint failure, suggesting that they have suffered from ongoing deterioration, accelerated by their exposed position high up on the clock tower. The present, modern paint films were found to be failing, the worst facades being to the south and west sides. In order to provide a sound basis for repainting, the modern resin paint layers had first to be removed. Fortunately, cross section analysis indicated the existence of an intermediate oil layer, overlying and protecting the original scheme and acting as an isolating layer.

REPAINTING

If the statues were to be restored in a manner appropriate to the original intention, it was important that the original decorative techniques were carefully reconstructed. For this reason, although less reversible than some modern paints, lead oil paints were used to facilitate both the modelling of the paint film and glaze layers, and also to provide a paint film with longevity. Given the inaccessibility of the clock tower, it was important to balance the conservation requirements of the statues with the requirements for sound and long lasting finishes. A pink lead primer provided a sound basis for the overlying paint layers, although a white or grey lead paint appeared to have been used originally. Pink primer was traditionally used as a primer for stone and plaster, it contains red lead and was chosen as a potentially more resilient paint. Ground layers of white lead oil paint were then applied and the detailing added in lead oil paint glazes in the 'Burges manner'. Areas to be gilded were first painted in yellow paint. The gilding was then applied using loose and transfer gold leaf onto an oil size as originally executed.

During the project, an individual conservator/artist undertook the repainting of all the faces in order to maintain quality control, exactly as would have happened in Burges' day. Repainting of clothing and attributes utilised memory boards (laminated photographs of the design), tracings taken from the originals and an in-depth study and understanding of the nature of decoration employed throughout the castle. Given the varied use of colour across each feature and surface, it was not possible to provide one colour reference for each, as, for example, on a ten square centimetre area of a given statue, numerous shades of the base colour may have occurred. The artist recreated this on site. Designs were applied both freehand and by stencil, which was often distorted to accommodate folds in the clothing of the figure. It is believed that this emulated

the technique used to create the original, as many of the patterns were found to be irregular in size. The location of each design was carefully plotted based on the evidence of uncovering and the detailed research of the archives. Following repainting and gilding the surfaces were given a varnish of Paraloid B67 to act as a further protective layer given the exposed position of the clock tower.

The archival and historic paint research needed to re-create the paint schemes on the Clock tower statues has had the added advantage of allowing further insight into the methods and techniques used by the fascinating and eccentric architect William Burges^[13].

Based on the guidelines established by the Conservation Plan, reconstruction of the statues brings us closer to Burges' original vision for the castle, for the enlightenment and enjoyment of the people of Cardiff and her visitors.

NOTES

- (1) HIRST E., MORRISSEY K and THORNTON A., *Architectural Paint Research and Recreation of William Burges' Polychromy and Design*, in *Journal of Architectural Conservation*, vol. 12, nr. 2, 2006, p. 27-40.
- (2) HIRST CONSERVATION, *Researching the Burges' Interiors at Cardiff Castle*, vol 1: *A Discussion of the Results*; vol II: *The methodologies and results of the analysis of the surface coatings* (unpublished report), 2002.
- (3) CARDIFF COUNTY COUNCIL AND FRGUSON MANN ARCHITECTS, *Cardiff Castle Conservation and Management Plan* (unpublished report), 2000.
- (4) ICOMOS, *The Venice Charter: International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, 1964.
- (5) ICOMOS, *The Burra Charter: the Australia ICOMOS Charter for the Conservation of Places of Cultural significance*.
- (6) UNITED KINGDOM INSTITUTE FOR CONSERVATION, *Guidance for Conservation Practice*, UKIC London, 1983.
- (7) EDWARDS J., *Conserving Cardiff Castle*, in *Journal of Architectural Conservation*, vol. 1, March 2002, p. 7-22.
- (8) EBS, *Conserving Cardiff Castle Research and Analysis, Environmental Analysis Final Report* (unpublished report), sept 2002.
- (9) INGRAM CONSULTANCY, *Mortar and Masonry recommendations*.
- (10) MARTIN THOMAS ASSOCIATES, *Cardiff Castle Research and Analysis Project Building Services Report* (unpublished report), nov 2002.
- (11) HIRST CONSERVATION, *Identification of Soluble Salts and Periods of Hygroscopic Activity within the wall fabric at Cardiff Castle and Determination of Optimum Relative Humidities for the given rooms* (unpublished report), july 2002.
- (12) HIRST CONSERVATION, *Condition Survey of the Decorative Finishes in the Principal Rooms at Cardiff Castle* (unpublished report), 2002.
- (13) In 2007, we were delighted to be awarded the Royal Institute of Chartered surveyors Building Conservation award, for our work on the Clock Tower statues.

DE KLOKKENTOREN VAN HET KASTEEL VAN CARDIFF ONDERZOEK VAN ARCHITECTUUR- POLYCHROMIE EN RECONSTRUCTIE VAN DE POLYCHROMIE NAAR HET ONTWERP VAN WILLIAM BURGES

HET KASTEEL VAN CARDIFF IN HET ENGELSE WALES IS ONTWERPEN DOOR DE EXCENTRIEKE ENGELSE ARCHITECT EN KUNSTENAAR WILLIAM BURGES VOOR DE RIJKE LORD BUTE. HET WERD VOLTOOID IN 1873 ALS BEKRONING VAN DE VICTORIAANSE DROOM VAN DE HOOGGOTIEK. DE KLOKKENTOREN BEVINDT ZICH AAN DE ZUIDZIJDE VAN HET KASTEEL EN IS MEER DAN 30 METER HOOG. DE TOREN IS VERSIERD MET GESCHILDERDE EN VERGULDE ELEMENTEN WAAR- ONDER KLOKKEN, EEN ZONNEWIJZER, HERALDISCHE SCHILDEN EN LEVENSGROTE MENSENBEELDEN DIE DE PLANETEN VOORSTELLEN. ONDANKS DE MOEILIJKE BEREIKBAARHEID ZIJN DE BEELDEN, KLOK EN SCHIL- DEN REGELMATIG HERSCHILDERD. DIT BETEKEN- DAT DE ORIGINELE KLEUREN, DETAILS EN VERFTYPES VAN BURGES GELEIDELIJK VERDWENEN ZIJN. HET LAATSTE KLEURENSHEMA, AANGEBRACHT IN 1989 EN UITGEVOERD MET MODERNE HARSVERVEN, WAS LEELIJK VEROUDERD, ZAG ER VLAK EN LEVENLOOS UIT EN DE KLEUREN WAREN STERK VERBLEEKT. AQUARELLEN EN HANDGESCHREVEN NOTITIES VAN BURGES TONEN AAN HOE DE BEELDEN ER OORSPRONKELIJK UITZAGEN. ER WERD GEBRUIK GEMAAKT VAN GOUDBLAD, SJABLONEN, THEATRALE KLEUREN EN COMPLEXE ICONOGRAFIEËN EN DE UITVOERING GEBEURDE IN DE TYPISCHE STIJL VAN DE ARCHITECT. ZWART-WIT FOTO'S VAN HET EINDE VAN DE 19^{DE} EEUW SUGGEREREN DE AANWEZIGHEID VAN VROEGE VERSIERINGEN OP DE GEWADEN VAN DE BEELDEN EN TONEN DONKERE EN LICHT SCHAKE- RINGEN IN HET ONTWERP. ER WERD OOK VERWEZEN NAAR ANDERE NOG BESTAANDE WERKEN VAN BURGES, MET NAME DE ZELDZAME VOORBEELDEN VAN ONGEWIJ- ZIGDE POLYCHROME VERSIERING IN HET KASTEEL VAN CARDIFF ZELF, EN DE INTERIEURVERSIERING VAN DE KERK VAN ST. MARY, STUDLEY ROYAL (YORKSHIRE, ENGELAND). DEZE KERK IS RELATIEF ONGEWIJZIGD GEBLEVEN SINDE HAAR VOLTOOIING IN 1878. HET VERFONDERZOEK OP DE ARCHITECTURALE ELEMENTEN MAAKT DEEL UIT VAN EEN UITERST DUUR CONSERVATIEPROGRAMMA VOOR HET KASTEEL. HET ONDERZOEK WERD UITGEVOERD IN 2000 EN BRACHT HET OORSPRONKELIJKE UITZICHT VAN DE INTERI- EURSCHILDERING VAN BURGES AAN HET LICHT. DE LOGISCHE VOORTZETTING WAS DE RECONSTRUCTIE VAN HET OORSPRONKELIJKE 19^{DE}-EEUWSE UITZICHT VAN DE BEELDEN VAN BURGES OP DE KLOKKENTOREN. DEZE RECONSTRUCTIE WERD UITGEVOERD MET TRADITIONELE MATERIALEN EN OP BASIS VAN DE RESULTATEN VAN HET ARCHIEFONDERZOEK EN HET ONDERZOEK NAAR DE ORIGINELE KLEUREN. DE RECONSTRUCTIE VAN HET

OORSPRONKELIJKE UITZICHT KADERT BINNEN DE EISEN EN DE ETHIEK VAN HET TOTALE CONSERVATIEPLAN VAN HET PROJECT, DAT HET BELANG VAN HET KASTEEL VAN CARDIFF OP REGIONAAL, NATIONAAL EN INTERNATIONAAL NIVEAU WIL BEKLEMTONEN. DE UITGEVOERDE WERKEN ZIJN GEBASEERD OP DE HUIDIGE OPVATTINGEN VAN CONSERVATIE EN CONSERVATIE-ETHIEK, ZOALS GEDEFINIEERD IN HET CHARTER VAN VENETIË ARTIKEL 11, HET BURRA CHARTER EN DE HUIDIGE UKIC FILOSOFIE. DETAILS VAN DEZE RICHTLIJNEN WERDEN BESPROKEN DOOR JOHN EDWARDS VAN DE CARDIFF CITY COUNCIL, KASTEELOPZICHTER, IN ZIJN ARTIKEL VOOR DE JOURNAL OF ARCHITECTURAL CONSERVATION, NR. 1, MAART 2002. DIT ARTIKEL BEHANDELT DE ALGEMENE AANPAK VOOR DE WERKEN AAN DE BEELDEN VAN DE KLOKKENTOREN. DE LEZING GEEFT EEN BESCHRIJVING VAN DE GESCHIEDENIS VAN HET KASTEEL EN DE KLOKKENTOREN EN VAN WILLIAM BURGESS. DE METHODOLOGIE VAN HET ARCHIEFONDERZOEK EN HET ARCHITECTURAAL ONDERZOEK WORDT BESCHREVEN IN RELATIE TOT DE ORNAMENTEN VAN DE KLOKKENTOREN, EN DE ETHIEK VAN DE OPTIE OM HET ORIGINELE UITZICHT TE HERSTELLEN BINNEN HET TOTAALONTWERP.

LA TOUR DE L'HORLOGE DU CHÂTEAU DE CARDIFF RECHERCHE DE PEINTURE ARCHITECTURALE, INTERPRÉTATION ET RESTITUTION DE LA POLYCHROMIE DE WILLIAM BURGESS ET DE SON DÉCOR

LE CHÂTEAU DE CARDIFF AU PAYS DE GALLES EN ANGLETERRE A ÉTÉ DESSINÉ PAR L'EXCENTRIQUE ARCHITECTE ET ARTISTE ANGLAIS WILLIAM BURGESS POUR LE RICHE LORD BUTE. IL A ÉTÉ ACHÉVÉ EN 1873 POUR INCARNER LE RÊVE VICTORIEN DU HAUT-GOTHIQUE. LA TOUR DE L'HORLOGE EST SITUÉE DANS L'AILE SUD DU CHÂTEAU ET S'ÉLÈVE À PLUS DE MILLE PIEDS DE HAUT. ELLE EST ORNÉE D'ÉLÉMENTS PEINTS ET DORÉS DONT DES HORLOGES, DES CADRANS SOLAIRES, DES BOUCLERS HÉRALDIQUES AINSI QUE DES STATUES À TAILLE HUMAINE SYMBOLISANT LES PLANÈTES. MALGRÉ LES DIFFICULTÉS ÉVIDENTES QUE CETTE HAUTEUR PRÉSENTE, LES ÉLÉMENTS PRINCIPAUX TELS QUE LES SCULPTURES, L'HORLOGE ET LES BOUCLERS ONT ÉTÉ RÉGULIÈREMENT SURPEINTS. LES COULEURS ORIGINALES, LES DÉTAILS AINSI QUE LE TYPE DE PEINTURE EMPLOYÉE PAR BURGESS ONT ÉTÉ MASQUÉS ET PETIT À PETIT PERDUS. LA DERNIÈRE COUCHE A ÉTÉ APPLIQUÉE EN 1989 AVEC UNE PEINTURE À BASE DE RÉSINE MODERNE QUI A MAL VIEILLI. CETTE PEINTURE APPARAÎT PLATE, SANS NUANCE ET UN IMPORTANT BLANCHIMENT EST APPARU. LES DESSINS À L'AQUARELLE ET LES NOTES ÉCRITES DE BURGESS RENSEIGNENT SUR L'ASPECT ORIGINAL DES SCULPTURES QUI INCLUT L'UTILISATION DE FEUILLE D'OR, D'UNE

AUDACIEUSE DÉCORATION AU POCHOIR, UNE MISE EN COULEUR THÉÂTRALE ET UNE ICONOGRAPHIE COMPLEXE EXÉCUTÉS DANS LE STYLE PROPRE À L'ARCHITECTE. LES PHOTOGRAPHIES NOIR ET BLANC DATANT DE LA FIN DU 19^{ÈME} SIÈCLE SUGGÈRE L'ANCIEN EMPLACEMENT DU POCHOIR SUR LES VÊTEMENTS DES SCULPTURES ET LES NUANCES D'OMBRE ET LUMIÈRE DE LEURS DESSINS. UNE COMPARAISON A ÉGALEMENT ÉTÉ FAITE AVEC D'AUTRES TRAVAUX DE BURGESS QUI ONT SURVÉCUS, À SAVOIR LES RARES EXEMPLES DE DÉCORATION POLYCHROME INALTÉRÉE DE L'INTÉRIEUR DU CHÂTEAU DE CARDIFF ET DE LA DÉCORATION INTÉRIEURE DE L'ÉGLISE ST MARY, STUDLEY ROYAL (YORKSHIRE, ANGLETERRE) CETTE DERNIÈRE PRÉSENTE UNE POLYCHROMIE RESTÉE INTOUCHÉE DEPUIS SA CONCEPTION VERS 1878. FAISANT PARTIE D'UN PROGRAMME DE CONSERVATION RÉUNISSANT PLUSIEURS MILLIONS DE POUNDS POUR LE CHÂTEAU, LA RECHERCHE CONCERNANT LES DÉCORS ARCHITECTURAUX PEINTS A DÉJÀ ÉTÉ ENTREPRISE EN 2000 AFIN DE RÉVÉLER L'ASPECT ORIGINAL DES DÉCORATIONS SURPEINTES DE BURGESS À L'INTÉRIEUR DU CHÂTEAU. DANS UNE CONTINUATION LOGIQUE ET EN RAPPORT AVEC DES RECHERCHES D'ARCHIVES ET DES COMPARAISONS À D'AUTRES TRAVAUX SIMILAIRES, LA RECHERCHE DES DÉCORS PEINTS A ÉTÉ MISE EN PLACE AFIN DE DÉCOUVRIR L'ASPECT ORIGINAL AINSI QUE LES MATÉRIAUX UTILISÉS POUR LA DÉCORATION DE LA TOUR DE L'HORLOGE AMENANT À UNE REPRODUCTION PRÉCISE DU PROJET DU 19^{ÈME} SIÈCLE DE BURGESS EN UTILISANT LES TECHNIQUES ET MATÉRIAUX ORIGINAUX. LA REPRODUCTION DE L'ASPECT ORIGINAL ADHÈRE AUX DEMANDES ET À L'ÉTHIQUE DU PROJET D'ENSEMBLE (PLAN DE CONSERVATION) QUI PRÉSENTE L'IMPORTANCE DU CHÂTEAU DE CARDIFF SUR UN PLAN RÉGIONAL, NATIONAL ET INTERNATIONAL. LE TRAVAIL ÉTAIT BASÉ SUR LA COMPRÉHENSION DE LA CONSERVATION ET DE L'ÉTHIQUE COMME DÉFINIE PAR LA CHARTE DE VENISE (1964) ARTICLE 11, LA BURRA CHARTE ET L'HABITUELLE PHILOSOPHIE DE L'UKIC. DES DÉTAILS DE CES LIGNES DE CONDUITE ONT ÉTÉ EXPOSÉS PAR JOHN EDWARDS DU CONSEIL DE LA VILLE DE CARDIFF, GÉOMÈTRE DU CHÂTEAU, DANS SON ARTICLE POUR LE JOURNAL OF ARCHITECTURAL CONSERVATION, (N° 1, MARS 2002), DONT LE CONTENU NOUS INFORME DE L'APPROCHE GÉNÉRALE CONCERNANT LE TRAVAIL SUR LES SCULPTURES DE LA TOUR DE L'HORLOGE. CET EXPOSÉ COMPREND UNE DISCUSSION SUR L'HISTOIRE DU CHÂTEAU DE CARDIFF ET DE LA TOUR DE L'HORLOGE ET UNE BRÈVE DESCRIPTION DE WILLIAM BURGESS. LA METHODOLOGIE DES RECHERCHES D'ARCHIVES ET D'ARCHITECTURE EST DÉCRITE EN RELATION AVEC LA DÉCORATION DE LA TOUR DE L'HORLOGE. L'ÉTHIQUE CONCERNANT LA DÉCISION DE RESTITUER L'ASPECT ORIGINAL DES DÉCORATIONS EST EXPOSÉ EN RAPPORT AVEC LE PLAN DE CONSERVATION.

AUTHENTICITÉ ET INTERPRÉTATION DANS LA CONSERVATION-RESTAURATION D'OBJETS ETHNOGRAPHIQUES ET LE CAS DE LA RESTAURATION DU MASQUE BUFFLE LUBA | FRANÇOISE VAN HAUWAERT ET GEORGES DEWISPELAERE

En restauration d'objets ethnographiques, la reconstitution est très rare et difficile, parce que les œuvres ethnographiques n'ont jamais été conçue au départ pour être regardés dans un musée, hors de leur contexte original. C'est le cas de nombreux masques, dont on ne montre que la partie faciale, alors que le masque est une personne habitée par l'esprit du masque qu'il porte, vêtue d'un costume complet, qui exécute un rituel ou une danse, sur un rythme et un éclairage précis, et ne peut être vu par tout le monde. Dans l'exposition *L'autre visage* (collection Barbier-Mueller), l'objet 'masque' est exposé à côté d'un écran vidéo où un film illustre la danse du 'masque' en action sur le terrain.

Se limiter à la simple conservation est le premier souci du Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC) à Tervuren. Cette priorité s'est accentuée encore depuis 2005 en passant de la section ethnographie à celle de gestion des collections. Avant de se soucier de reconstruction, il s'agit bien de prévenir les accidents en instaurant une politique de rénovation en profondeur des conditions de conservation: les neuf dixièmes des pièces sont en réserves, autrefois dans les caves et depuis 1997 dans un bâtiment annexe au musée, inaccessible au public. Comme toute collection, elle est parfois soumise aux aléas des changements d'atmosphère, des pannes de climatisation, des déménagements, des chocs dans des armoires mobiles, soumise aussi aux inondations en juin 2005, donc aux moisissures et hélas trop souvent à l'action de xylophages qui n'ont rien d'africain.

Bref, la restauration préventive est de rigueur. C'est l'objet et non la gloire du conservateur qui a la priorité. Comme dirait Roger Marijnissen: «La meilleure restauration est celle qui n'aura pas lieu!» Vaste programme pour les conservateurs des musées: au boulot dans les réserves

pour éviter le maximum d'accidents. Mais quand le mal est fait... Nous donnons le privilège à la conservation et faisons pour l'instant le minimum de restaurations.



Vue de la réserve des masques Kuba (MRAC)

Citons comme exemple la fabrication de supports de conservation sur mesure pour soutenir la forme des masques Kuba, qui jusqu'ici s'affaissaient sous le poids de leurs composants lourds, comme cauris, perles, métal. Une mousse PE (Ethafoam) est une mousse qualité conservation de la société Dow Cie, qui est recouverte de Tyvek pour un contact plus lisse que la mousse un peu rêche avec l'intérieur du masque, et sur base en carton non acide. L'adhésif est de la mousse de type acrylique appliquée avec un pistolet à colle, ce qui est la seule manière d'avoir un collage solide de la mousse sur le carton. Le but final est de soutenir les objets, mais aussi de pouvoir les déplacer sans les manipuler directement, et également d'en avoir une meilleure vision aussi.

QUELLE EST/ÉTAIT EN AFRIQUE L'ATTITUDE DES SCULPTEURS OU PROPRIÉTAIRES DES OBJETS?

«Sur le terrain, un objet d'usage courant doit être en bon état pour remplir sa fonction, et un objet sacré doit être entier pour exercer son efficacité... Il est souvent réparé pour des raisons économique, affective ou sacrée. La réparation est effectuée par l'utilisateur ou un artisan spécialisé, parfois investi du pouvoir de maîtriser le feu, comme en Afrique le forgeron ou la potière»,



Traitement de mortiers et coupes en bois attaquées par les moisissures se trouvant dans les réserves du musée (Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale)

comme le dit Michèle Dejean dans le catalogue 'Objets blessés, la réparation en Afrique', exposition au Musée du Quai Branly, septembre 2007. Les matériaux de réparation sont ceux trouvés à portée de main: les éléments cassés ou fendus sont cloués, agrafés ou ligaturés, les trous des récipients sont comblés ou obstrués avec de la résine ou tout autre matériau. Il s'agit avant tout de rendre l'objet à nouveau fonctionnel.



Calabasse conservée au MRAC, avec ses agrafes de réparation autochtone

Pour les objets sacrés la démarche est différente. La réparation a un but symbolique: le réparateur a refait l'œil avec un clou de tapissier européen, l'objet a retrouvé son pouvoir, alors qu'il ne pouvait plus exercer sa puissance. Dès son entrée dans un musée, l'objet change de statut: il perd sa fonction utilitaire ou rituelle et devient le témoin d'une culture, d'une technique de fabrication, d'une facture esthétique. La mission du musée est de conserver ce bien culturel, même s'il a «été fabriqué pour un usage éphémère dans des matériaux périssables; Sa préservation et sa restauration sont prises en charge par un restaurateur dont le statut, les objectifs, les techniques diffèrent du réparateur» (Michèle Dejean).

Il est évident que le restaurateur ne procède pas comme un réparateur: les anciennes réparations sont conservées et s'il le faut, consolidées, les accidents récents sont traités et documentés. Suivant le code déontologique de l'E.C.C.O. (2003), le restaurateur d'objets ethnographiques ne cherche pas à reconstituer l'aspect originel; il ne traite les dégradations que si elles sont évolutives ou nuisent à sa lisibilité. Lisibilité: c'est là que se situe une zone floue. Comment pouvons-nous avoir une sensibilité commune, une idée objective de la lisibilité? Et que dire face aux exigences des collectionneurs qui font appel à nous?

COMPARAISON AVEC L'ATTITUDE DES COLLECTIONNEURS PRIVÉS

La pratique de restauration privée au MRAC est terminée depuis 2003. Le seul service que les ethnologues accordent gracieusement aux collectionneurs privés est une journée 'Expertises' tous les deux mois, le premier mercredi des mois pairs, et sur rendez-vous. Cette expertise ne porte pas sur la valeur vénale de la pièce mais sur l'ancienneté, la provenance (ethnie) et éventuellement l'usage qui en a été fait ou non sur le terrain. Les conservateurs-restaurateurs assistent quelquefois à ces journées, qui sont une bonne école pour exercer l'œil: grâce à des collègues experts en bois, les c/r ont appris que certaines pièces étaient taillées sur des essences européennes, d'autres plongées dans la terre pour accueillir des parasites, enduites de résine et passées au feu pour noircir le bois, si ce n'est pas transpercées à la foreuse (mèche 2 mm) de toutes parts pour acquérir un aspect vermillu, patiné, vieilli même artificiellement.

A certains égards, un restaurateur est parfaitement formé pour détecter des falsifications, mais c'est une autre histoire. Une faculté qui peut éviter un achat dispendieux aux musées si ce n'est déjà fait, et qui peut faire changer l'avis du client à propos du travail demandé.

Là intervient la responsabilité et la probité du restaurateur, qui malheureusement sait que son refus n'empêchera pas un collègue moins scrupuleux d'accomplir le travail. Eduquer les collectionneurs, les antiquaires, le grand public



Sculpture de la maternité avant et après traitement (collection privée)



Masque restauré (collection privée)

et les amateurs de l'art ethnographique est la tâche la plus difficile et la plus coûteuse qui soit pour notre profession.

LA RESTAURATION DU MASQUE BUFFLE LUBA

En 2005 le Musée Royal d'Afrique Centrale à Tervuren confia la restauration du masque buffle Luba, pièce maîtresse de sa collection, à Georges Dewispelaere. Le masque heaume qui figure une tête anthropomorphe masculine avec coiffure à cornes de buffle, connut une histoire mouvementée dont les traces matérielles sont toujours visibles.

Le masque fût récolté en 1899 par le commandant O. Michaux probablement dans le village de Lulu, au sud-est de l'actuelle République Démocratique du Congo. Rien n'est connu quant à sa fonction ou le rite dans lequel il figurait. Les premiers clichés du masque, réalisés au musée, datent de 1919. Nous y voyons le masque portant une large barbe en raphia tressé et à l'arrière, entre les deux cornes, se trouve un oiseau sculpté, dont la tête toutefois manque. Malheureusement, faute de détails photographiques, nous ne pouvons voir sur l'ancien cliché, si les

pattes de l'oiseau faisaient effectivement partie de la sculpture traditionnellement monoxyle.

Lors de la seconde guerre mondiale, un V1 s'abat sur le musée. Le masque est endommagé, une corne est cassée et l'oiseau est détaché. A partir de là, l'oiseau ne retrouvera plus sa place sur le masque, jusqu'en 1995, pour l'exposition Trésors cachés où il fût temporairement repositionné et puis à nouveau enlevé.

ÉTUDE ET CONDITION MATÉRIELLE AVANT TRAITEMENT

Le masque nous fût confié avec une pièce détachée: ce qui restait d'une sculpture figurant un oiseau, dont la tête et les pattes sont manquantes. La barbe en raphia tressé que nous pouvons observer sur les clichés de 1919, n'est plus présente. D'après Mme A-M Bouttiaux, conservatrice de la section Ethnographie du MRAC, il ne s'agirait pas d'un élément faisant originalement partie de l'objet à traiter, mais bien d'une jupe de jeune fille qui, sur base d'une interprétation erronée, a été fixée au masque.



Photographie de 1919 avec le masque buffle Luba (MRAC Tervuren)



Masque Luba avant traitement (MRAC Tervuren)

Ce masque imposant de part son volume et sa force sculpturale, est en bois Ricinodendron Rautanenii à patine foncée et brillante -restants de patine noire et patine d'usage-. Ses dimensions sont de 39 cm de haut, 43 cm de large et 47 cm de profondeur (sans l'oiseau).

LE SUPPORT

La corne gauche, anciennement recollée et reclusée est détachée. Sur la corne droite, nous observons un ancien collage. Les bouts des cornes sont manquants et présentent des trous

(traces d'une ancienne restauration?). A l'arrière du masque, trois zones lacunaires, présentant divers trous de clous, indiquant l'emplacement d'un objet manquant qu'on a essayé à plusieurs reprises de refixer au moyen de clous modernes. Nous pouvons également remarquer à cet endroit, des restants de bouchages blancs, preuve d'une ancienne restauration. Le côté droit du masque présente une large déchirure du bois. L'oiseau, détaché, est sectionné au niveau de la tête et des pattes. Celles-ci ont chacune un trou indiquant une intervention ancienne.

les réflexions et les actions qui ont permis de recréer l'unité formelle du masque. Avant de pouvoir envisager cet éventuel retour vers un état original de l'ensemble, il nous fallut avoir des certitudes quant à l'origine de l'oiseau. Faisait-il partie du masque ou non? Comme nous avons déjà mentionné plus haut, aucune information n'existe concernant ce type de masque, ni à propos du rite dans lequel il fonctionnait. Une façon de pouvoir diriger notre recherche était d'émettre des hypothèses concernant le symbolisme du buffle et de l'oiseau, pour autant que ce dernier en ait un.



Masque avant traitement: traces des anciennes fixations de l'oiseau à l'arrière du masque



L'oiseau avant traitement, tête et pattes manquent

LA SURFACE

La surface brillante présente à de nombreux endroits des surpeints locaux noirs, parfois petits, parfois en larges traits. De larges empâtements de bouchage recouvrent les endroits des cassures anciennes. Sur le sommet du masque, un large empâtement laisse suggérer un bouchage ou une charge rituelle (charge constituée de différents éléments pouvant provenir du règne animal ou du végétal et qui captent l'énergie nécessaire au 'fonctionnement' du masque dans un contexte spécifique). La surface entière est couverte de griffes et petits coups ainsi que d'usures sur les parties saillantes.

LE TRAITEMENT DE RESTAURATION

La demande de restauration de la part du Musée était au départ de refixer la corne gauche ainsi que de repositionner l'oiseau. Pour la partie du traitement de restauration de la corne ainsi que de la surface, je vous renvoie à mon article paru dans le bulletin de l'APROA-BRK du 4^{ème} trimestre 2005. Nous ne parlerons dans cet exposé que du sujet qui nous intéresse aujourd'hui, c'est-à-dire

Selon Anne-Marie Bouttiaux, une première hypothèse serait que l'oiseau pourrait être un drongo (*Dicrurus adsimilis*) au plumage très noir. Les Tabwas, voisins des Lubas, associent cet oiseau au clan de Mbidi Kiluwe, le héros culturel Luba. Une seconde hypothèse serait que l'oiseau serait un simple pique-bœuf (*Buphagus erythorhynchus*). En cherchant à en savoir un peu plus à propos du buffle et sa symbolique, des recherches nous racontent que Mbidi Kiluwe, héros très important pour les Luba car il apporte le système de royauté sacrée, de protocole ainsi que les techniques métallurgiques -notons que le travail du fer et du feu sont symboliquement très importants chez les Luba-, est décrit par l'épopée comme étant "extrêmement beau, avec une peau aussi obscure que la nuit" et qu'il est entre autres associé à l'insaisissable buffle noir. Ces trois éléments; la représentation du buffle, la couleur noire (signalons que des restants de patine noire sont présents e.a entre les cornes) et la présence de l'oiseau détaché jusque-là (et qui semble dans ce cas-ci confirmer la première hypothèse du

drongo), ces trois éléments nous permettent de confirmer que le masque se réfère probablement au héros culturel Mbidi Kiluwe.

Néanmoins, jusque-là cette supposition ne nous livre toujours pas de preuves irréfutables comme quoi le restant de l'oiseau ferait partie du masque dès son origine. Sachant que rituellement, la statuette africaine est monoxyle, il nous fallait chercher des preuves matérielles pour prouver que l'oiseau ait été sculpté dans la même pièce de bois que le masque.

Grâce à l'étude tomodensitométrique effectuée par Marc Ghysels, radiologue spécialisé en analyse scientifique des œuvres d'art, nous avons pu prouver que l'oiseau faisait bien partie du masque et nous avons également pu déterminer l'emplacement original à l'arrière du masque. En effet, les clichés anciens ne donnaient qu'une information partielle et en partie fautive sur le positionnement de l'oiseau. La collaboration entre le médecin radiologue et le restaurateur fût fructueuse et des discussions intenses ont pu mener au repositionnement de la partie détachée. L'étude tomodensitométrique par scanner à rayons x a montré sur les coupes médio-sagittales que les axes des fibres ligneuses ascendantes du bois sont parallèles dans une certaine position de l'oiseau. Les coupes curvilignes obliques, faites par le scanner, indiquent la correspondance des cernes de croissance entre les cornes et l'oiseau occipital.

Le choix de l'intégration par l'emploi de tiges acryliques de 3 mm de diamètre s'est fait sur des bases éthiques: les manques trop importants (la tête et la quasi totalité des pattes) ne pouvaient justifier une intégration formelle. Sans possibilité de comparaison stylistique, sans information sur la forme originale, il aurait été du domaine de la

création subjective d'intégrer les parties manquantes.

Pour bien montrer l'importance des manques et la distance spatiale de l'oiseau par rapport au masque, des tiges en acrylique transparente qui suivent les courbes naturelles du pique-boeuf, ont été employées et fixées dans les trous déjà existants. En chauffant la tige à certains endroits, nous avons pu créer la forme rappelant les tarse et les tibias du pique-boeuf tels qu'ils sont positionnés lorsque l'oiseau s'agrippe sur un support.

CONCLUSION

Le retour vers un état original partiel est dans ce cas-ci important et nécessaire, car la pièce détachée se réfère directement à la symbolique de la représentation d'un héros culturel. Grâce à la collaboration multidisciplinaire entre l'anthropologue, le radiologue et le restaurateur il a été possible de rassembler les preuves théoriques et matérielles pour rendre l'intégralité sculpturale et rituelle à ce chef-d'œuvre de l'art Luba.

BIBLIOGRAPHIE

BOUTTIAUX A.M., conservatrice du département ethnologique du Musée Royal d'Afrique Centrale à Tervuren, informations orales; GHYSELS M., *Masque Luba à cornes*, dossier d'étude tomodensitométrique par scanner à rayon X non pulmé, réf. 050107-1, 2005; NEYT F., *Luba*, Musée Dapper, Paris, 1993; ROBERTS A., *Trésors d'Afrique*, Musée de Tervuren, 1995.



Oiseau repositionné



Masque après traitement

ETUDE TOMODENSIOMÉTRIQUE PAR SCANNER À RAYONS X

Marc Ghysels

Le but principal de l'examen scanner ⁽¹⁾ était de donner au restaurateur des instructions nécessaires au repositionnement spatial de l'oiseau sachant:

- que la statuaire africaine rituelle est monoxyle (l'oiseau fut donc sculpté dans la même pièce de bois que le reste du masque), et
- que l'oiseau devait être positionné tête vers le haut, si l'on observe les trois points d'attache à l'arrière du masque, correspondant à la tête manquante en haut et aux pattes perdues de l'oiseau en bas.

Un boîtier en polystyrène expansé, transparent aux rayons X, a été construit, permettant ainsi de tester diverses positions de l'oiseau par rapport au masque dans le scanner même.

La position finale retenue correspond d'une part à l'alignement des fibres ligneuses ascendantes du masque et de l'oiseau et d'autre part à la position haute de la tête par rapport aux pattes.

L'entreprise s'est cependant avérée plus complexe que prévue suite au fait que les fibres ligneuses ascendantes du masque ne sont pas parallèles entre elles, ce qui implique un certain degré d'imprécision dans le positionnement angulaire de l'oiseau dans le plan sagittal ⁽²⁾. Il convenait donc de déterminer la distance séparant le ventre de l'oiseau du masque et la hauteur de l'oiseau par rapport à la base du masque. Ces deux derniers points sont liés entre eux dans la mesure où ils sont asservis à un plan de translation constitué par l'axe des fibres ligneuses du bois. Cet axe étant incliné vers l'arrière d'environ 30° par rapport à l'axe vertical du masque. Plus l'oiseau sera placé haut, plus son ventre s'écartera du masque. L'examen scanner permet, grâce à l'étude de coupes obliques curvilignes centrées sur l'oiseau et la région postérieure des cornes, de suivre les cernes de croissance concentriques du bois afin de rechercher une correspondance de celles-ci entre elles.

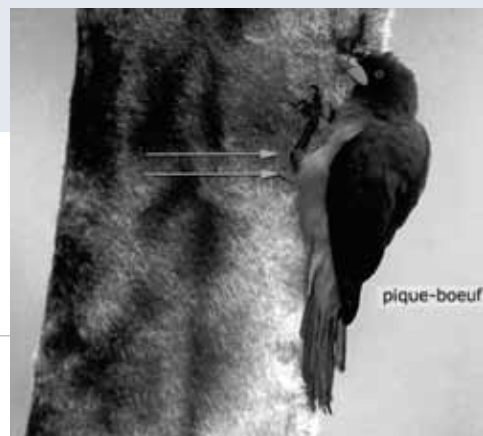
L'entreprise est ici aussi entachée d'une certaine imprécision non seulement à cause de l'absence de parallélisme parfait des fibres ligneuses entre elles mais aussi et surtout par la distance relativement grande séparant le bord externe des ailes de l'oiseau du bord interne des cornes. Toutefois, la position de l'oiseau a pu être précisée.

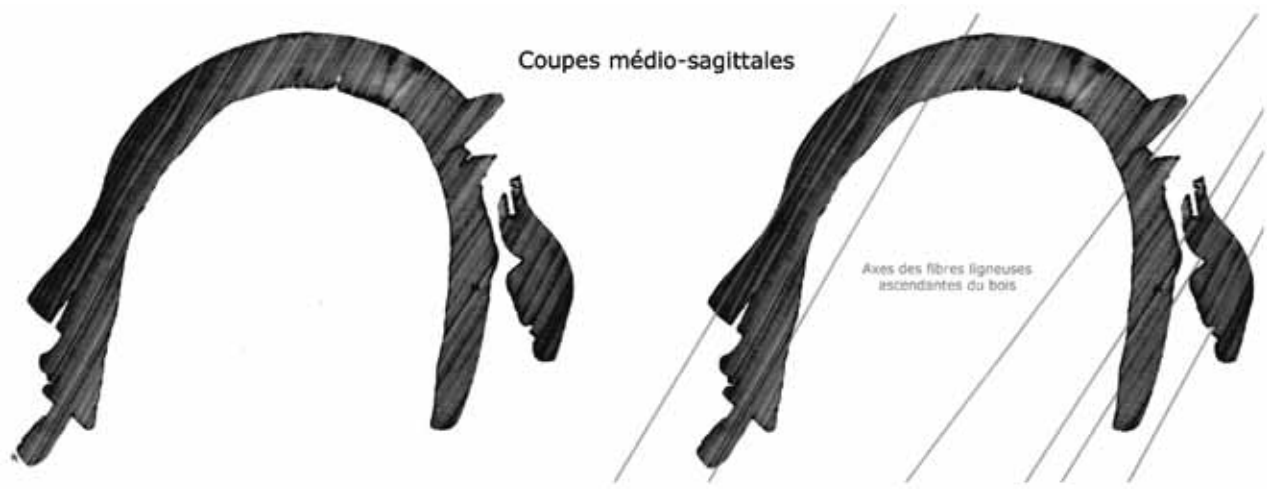
Par rapport aux trois points d'attache résiduels sur le masque, les coordonnées de positionnement de l'oiseau placent ce dernier en position assez basse. Les constatations radiologiques sont cependant en accord avec l'observation de la position naturelle de ce type d'oiseau -pic vert, pique-bœuf- lorsqu'ils sont agrippés à une surface verticale: leurs tarses et tibias sont disposés plus bas que leurs doigts et griffes.

(1) Le scanner à rayons X, appelé également tomodensitomètre, est un dispositif de radiographie couplé à un ordinateur qui permet d'obtenir une image nette d'un organe profond et qui réalise des images en coupes fines d'un corps. Au lieu d'être fixe, le tube de rayons X va tourner autour du corps ou de la pièce à scanner et, grâce à un système informatique puissant, des images sont obtenues.

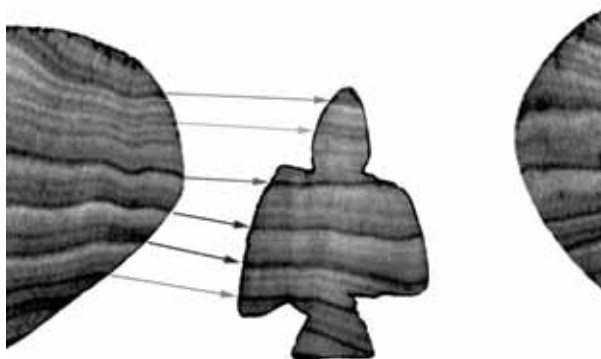
(2) Disposé dans un plan vertical antéropostérieur, c'est-à-dire suivant le trajet que fait une flèche traversant le corps d'avant en arrière.

Pique-bœuf
agrippé à une
surface verticale.
Les flèches indi-
quent les tarses
et tibias [photo
M. Ghysels]

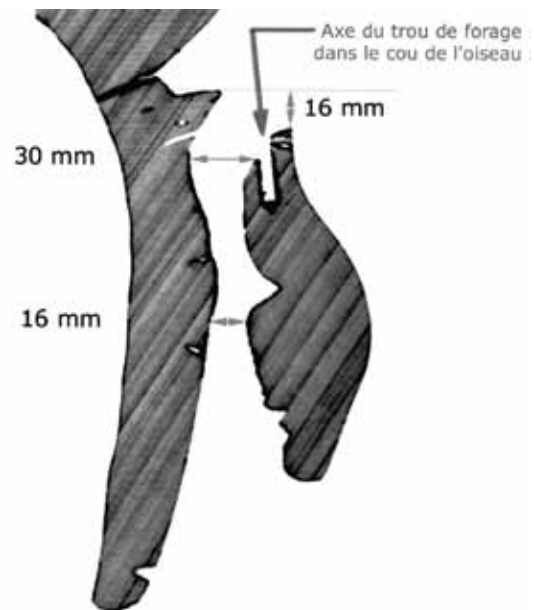




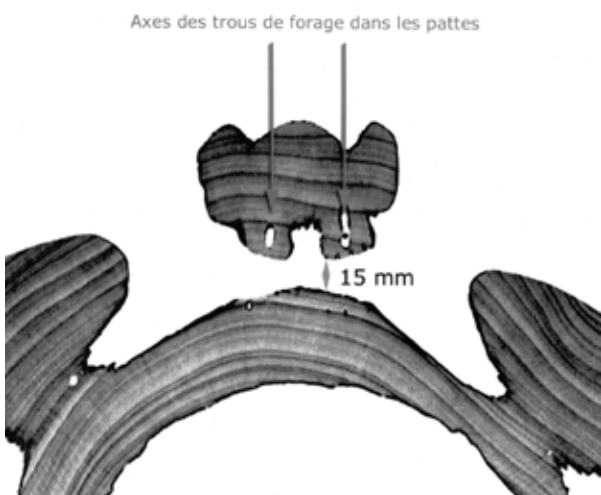
Coupes médio-sagittales (photo M. Ghysels)



Coupes curvilignes obliques centrées sur l'oiseau et la région postérieure des cornes. Correspondance des cernes de croissance entre les cornes et l'oiseau (photo M. Ghysels)



Coupe médio-sagittale (photo M. Ghysels)



Coupe axiale parallèle à la base du masque (photo M. Ghysels)

AUTHENTICITEIT EN INTERPRETATIE IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE VAN ETNOGRAFISCHE OBJECTEN

BIJ SCULPTURENRESTAURATIE IS HET TERUGGAAN NAAR DE ORIGINE MEESTAL SLECHTS EEN MYTHE. WAT ETNOGRAFISCHE KUNSTVOORWERPEN BETREFT, IS RECONSTITUTIE NOG ZELDZAMER EN MOEILIJKER OMDAT HET OBJECT VAAK NIET GEMAAKT IS OM TE WORDEN BEKEKEN, BUITEN ZIJN CONTEXT TENTOONGESTELD TE WORDEN EN TE DEGRADEREN TOT EEN ONAANRAAKBAAR MUSEUMOBJECT. ZODRA EEN ETNOGRAFISCH OBJECT EEN MUSEUMSTUK WORDT, VERANDERT HET VAN STATUUT: DE RITUELE FUNCTIE VERVALT EN HET BEELD WORDT EEN GETUIGE VAN EEN CULTUUR, EEN VERVAARDIGINGSTECHNIEK, EEN ESTHETISCH VOORWERP. DE OPDRACHT VAN EEN MUSEUM IS HET BEHOUD VAN HET CULTUREEL ERFGOED, ZELFS INDIEN DIT VERVAARDIGD IS IN VERGANKELIJKE MATERIALEN. WELKE ZIJN IN DIT GEVAL DE LIMieten VAN EEN RECONSTITUTIE, MET OF ZONDER DOCUMENTATIE, OMWILLE VAN DE ESTHETIEK OF VAN HET BEHOUD?

IN 2005 GAF HET KONINKLIJK MUSEUM VOOR MIDDEN AFRIKA EEN LUBA BUFFELMASKER IN RESTAURATIE. DIT MASKER TOONT EEN ANTROPOMORF MANNELIJK GELAAT MET EEN BEKRONING VAN BUFELHORENS. AAN DE ACHTERKANT, TUSSEN DE TWEE HORENS, BEVINDT ZICH EEN GESCULPTEERDE VOGEL WAARVAN DE KOP ONTBREEKT. HET VOORWERP KENDE EEN BEWOGEN GESCHIEDENIS, WAARVAN DE MATERIËLE SPOREN NOG ALTIJD ZICHTBAAR ZIJN. TIJDENS DE TWEEDE WERELDOORLOG VIEL ER EEN V1-BOM OP HET MUSEUM. HET MASKER WERD BESCHADIGD, EEN HOREN WAS GEBROKEN EN DE VOGEL WAS LOSGEKOMEN. HET ZAL TOT DE TENTOONSTELLING VERBORGEN SCHATTEN DUREN VÓÓR MEN DE VOGEL TIJDELIJK TERUGPLAATSTE EN NA DE TENTOONSTELLING OPNIEUW VERWIJDERDE.

DANKZIJ EEN MULTIDISCIPLINAIRE SAMENWERKING TUSSEN EEN ANTROPOLOOG, EEN RADIOLOOG EN EEN RESTAURATEUR WAS HET MOGELIJK OM ALLE THEORETISCHE EN MATERIËLE GEGEVENS SAMEN TE VOEGEN OM AAN DIT MEESTERWERK VAN DE LUBA-KUNST ZIJN SCULPTURALE EN RITUELE INTEGRITEIT TERUG TE GEVEN.

MUSEUM PLANTIN-MORETUS. DE HISTORISCHE EVOCATIE VAN DE TUIN VAN BALTHASAR I MORETUS: VIRTUELE OF MATERIËLE REALISATIE?

RIA FABRI EN HERMAN VAN DEN BOSSCHE

De lezing "Gaten en hiaten, vijf Antwerpse tuinen-sites ten tijde van Rubens (1600-1640)" tijdens het BRK-APROA congres van 2005 sloot af met de aankondiging van een nieuw project in de Antwerpse binnenstad: de historische evocatie van de tuin van Balthasar I Moretus (1574-1641) op de binnenplaats van het museum Plantin Moretus. Een interessante case die helemaal draait rond de mythe van de retour à l'origine.

Het museum Plantin-Moretus is sinds juli 2005 ingeschreven op de lijst van het UNESCO-Werelderfgoed. Die inschrijving speelt mee wanneer men ingrijpende veranderingen wil doorvoeren. De directeur van het museum, dr. Francine barones de Nave, heeft het initiatief genomen om de collectietuin uit 1992 met planten, die verwijzen naar de botanische werken van Dodoneus en Lobelius en die gerealiseerd is binnen de perken van de bestaande einde 19^{de}-eeuwse tuin op de binnenplaats, te vervangen door een tuin die 'kunsthistorisch interessanter of meer verantwoord' is. Aanleiding was het opduiken van bijzonder interessante documenten tijdens gericht onderzoek door dr. Ria Fabri in het rijke archief van de familie Moretus, dat in het museum bewaard wordt.

Het Charter van Firenze (1982) over historische tuinen verwijst naar het Charter van Venetië (1965), dat er onder meer in de artikels 9 en 12 bij oppervlakkige lezing weinig twijfel over laat bestaan: een object dat verdwenen is, moet vervangen worden door een hedendaagse invulling, "la restauration s'arrête ou commence l'hypothèse ... tout travail de complément ... portera la marque de notre temps". "Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire"⁽¹⁾.

Bovendien telt Antwerpen minstens vijf stadstuinsites uit de 16^{de} en 17^{de} eeuw die gedurende de laatste 60 jaar elk een andere interessante invulling gekregen hebben: de tuin van het Rubenshuis aan de Wapper (een historische evocatie uit de periode 1939-1946, geüpdatet in 1993), de tuin van het Hotel Delbeke aan de Keizersstraat (een hedendaagse tuin uit de jaren 1970), de tuin van het museum Mercator-Ortelius aan de Kloosterstraat (niet uitgevoerd hedendaags ontwerp uit 2002), de tuin van het Rockoxhuis aan de Keizersstraat (historische evocatie uit 2002) en de tuinen van het museum Plantin Moretus op de Vrijdagmarkt (een hedendaagse en een collectietuin 1992). Het leek dus op het eerste gezicht voor de hand te liggen om via een al dan niet internationale wedstrijd een ontwerper aan te stellen en hier een hedendaags ontwerp te laten realiseren.

Bij nader toezicht bleek deze piste echter helemaal niet zo evident of wenselijk omdat een internationale wedstrijdformule in de context van een werelderfgoed site vaak de iconen onder de internationale ontwerpers en ontwerp bureaus aantrekt, die logischerwijze 'hun ding willen doen' in wat zij de beschikbare open ruimte heten. Maar kan je als opdrachtgever of begeleidende commissie topontwerpers of -studiebureaus verplichten de resultaten van het tuinhistorisch onderzoek in hun ontwerp verwerken op een manier dat het ontwerp 'leesbaar' is voor de bezoeker en een consistent geheel vormt met de inrichting van het museum? Het intensief onderzoek naar aanwijzingen over de tuin in het familiearchief, het doorgedreven vergelijkende onderzoek naar tuinen in de rest van de Antwerpse binnenstad en de nauwgezette lezing van de Moretus' tuinboeken hebben namelijk zoveel direct bruikbare informatie opgeleverd, dat het -na toetsing aan de levenswijze van familie Moretus en de organisatie het dagelijkse en beroepsleven in het Antwerpen van de eerste helft van de 17^{de} eeuw- zonde zou zijn om die schat aan bruikbare gegevens naar de wereld van de virtualiteit te verwijzen en er in situ niets tastbaars mee te doen.

Het Charter van Firenze stelt trouwens in de artikelen 15, 16 en 17 dat een tuin in slechts een uitzonderlijk aantal gevallen mag gereconstrueerd worden, bijvoorbeeld als de reconstructie van de tuin gebaseerd is op une documentation irrécusable⁽²⁾ of indien de tuin een samenhangend geheel vormt met een historisch gebouw in de onmiddellijke omgeving.

We nemen de historische draad van dit geanimeerde tuinverhaal op en voeren u mee naar Antwerpen in de laat 16^{de} en de 17^{de} eeuw. Hoewel de gegevens over de tuin tot in de 18^{de} eeuw doorlopen, concentreren we ons op de 17^{de} eeuw omdat de inlichtingen dan het talrijkst zijn.

De cartografie van Antwerpen komt ons ter hulp met de locatie van het pand. De weinig gekende ingekleurde houtgravure van I. Pourtant uit 1570 toont het dichtbevolkte Antwerpen met buiten de stadsmuren verschillende nutstuinen die vaak gehuurd werden door burgers of door hoveniers. Binnen in de stadsmuren is niet zoveel groen te zien. De stadsplattegrond uit de beroemde reeks kopergravures van G. Braun en F. Hogenberg uitgegeven in 1572, geeft een idee van het stratenpatroon rond de Vrijdagmarkt waar het pand van Plantin Moretus zich bevond en nog steeds bevindt. Een detail uit de stadsplattegrond van Theodoor Van Thulden van ca 1635, verheldert enigszins de ingewikkelde samenstelling van het betreffende bouwblok. Dat het wooncomplex door de jaren heen in fasen tot stand kwam, wordt

duidelijk op de schematische voorstelling van de diverse bouwfases. Voor ons onderzoek zijn achtereenvolgens de jaren 1579, 1580 en 1620-1640 interessant. Dan komt een rechthoekige binnenplaats tot stand die omringd is door vier vleugels.

Als uitgangspunt voor het tuinhistorisch onderzoek golden drie kernvragen: was er een tuin bij het gebouwencomplex? waar lag de tuin? en tenslotte: hoe zag die tuin eruit? Het zijn ogen-

schijnlijk eenvoudige vragen maar de antwoorden er op zijn niet in een handomdraai te geven. Gelukkig waren de tuingoden ons gunstig gezind er kwamen heel wat bronnen te voorschijn. In vergelijking tot twee andere historische stadstuinen in Antwerpen waren wij verwend want voor de tuin van het Rubenshuis moest men zich hoofdzakelijk behelpen met een schilderij van Rubens, *Wandeling in de tuin*, details in schilderijen van zijn leerlingen en een passage uit een



De binnenplaats met de collectietuin uit 1992, gezien van onder de galerij (foto MPM)

brief van 1638. Voor de tuin van Nicolaes Rockox kende men twee plantenleveringen.

Welke informatie boden de bronnen over de aanwezigheid, de locatie en het uitzicht van de tuin van Plantin Moretus? Vooreerst zijn er de reisverslagen uit de 17^{de} eeuw. De Franse geleerde Balthasar de Monconys (1611-1665) geeft in 1663 een uitvoerige beschrijving wanneer hij Antwerpen aandoet: " ... C'est une assez grande Maison, composée de quatre corps de logis, qui enferment une cour, rectangulaire; au milieu de laquelle est un fort joli petit lardin, dont les murailles sont tapissées de pampre fort agreablement, comme presque toutes celles de cette ville, ce qui fait fort bien avec la brique...»^[3].

De vermelding van de Duitse geestelijke S.A. Hartmann uit 1657 gaat er aan vooraf: " Bijzonder de tuin is schoon, daarin een fijn hofje en een schoone plaats onder het loof..." Ook de Engelse plantkundige Philip Skippon^[4] maakt er in 1672 melding van: "Binnenin den hof, boven de poort en elders zijn de stenen beelden van Joh. Moretus, Balthasar Moretus, ...".

Vervolgens bezit het omvangrijke huisarchief van het museum Plantin Moretus: vele archivalische documenten als rekeningen en journalen. Daarin kan als greep uit het geheel, na veel naslagwerk het volgende bijeen gesprokkeld worden:

1637: item 6 fruytbomen comp	21gl
item palmen voor de partere	5 gl
item romsche caommille (sic)	2gl

Een andere rekening handelt over de aankoop van een granaatboom op de Antwerpse beurs voor 74 gl. Een volgende betaling betreft de levering van zes tobben voor de oranje- of sinaasappelbomen: Febr. [1645] betaelt aenden cuyper voor ses tobben om Orangieboomen in te zetten. Als laatste voorbeeld uit de vele documenten is de uitbetaling aan de hovenier voor het onderhoud van de wijngaardstokken en de parterre in het huis de passer nog interessant: Betaelt aen Abraham van Berckerlaer hovenier van gewerckt te hebben aen mijnen wijngaert en aen de partaire int huijs den passer met verschodt van Palem en biesen samen ... 6 gl 18 st.

Heel uitzonderlijk zijn er ook enkele eigentijdse iconografische documenten bewaard gebleven. Het topstuk is een 17^{de}-eeuwse tekening van de stadstuin, in vogelperspectief uitgewerkt. Het biedt uitzicht op een tuintje, waarschijnlijk gezien vanuit de eerste verdieping van de woonvleugel. In het tuintje is onmiskenbaar vooraan een siergedeelte met parterre aangegeven en achteraan een nutsgedeelte met tuinbedden, een archaische aanduiding van het gelint en enkele bomen^[5]. In dezelfde bundel bevinden zich nog enkele andere

schetsen van tuinbedden, die waarschijnlijk voor parterres in een van hun buitens bedoeld waren.

Als conclusie: door de historische gegevens en het iconografische materiaal dat tot op heden teruggevonden is, behoort de tuin van Plantin Moretus tot de best gedocumenteerde Antwerpse stadstuinen. Nog een toemaatje: soms wordt nog wel eens een ingekleurde tekening van een andere Antwerpse stadstuin ontdekt zoals bijvoorbeeld van een woning aan een oever. Nut- en siergedeelte zijn onmiskenbaar aanwezig en zelfs een tuinpriël is aangeduid, maar zulke documenten blijven in ieder geval zeldzaam. En om het historische parcours af te ronden nog even iets over de laat 16^{de} en de 17^{de}-eeuwse tuin-traktaten. Zij kunnen de praktische kennis over de aanleg van de bedden, de bedekkingen van de paden, de aanplantingen in de bedden en zo meer leveren; en dit niet alleen voor de toenmalige tuinliefhebbers maar ook voor de amateurs van vandaag. Dat eigenaars van stadstuinen deze literatuur kenden, blijkt uit het feit dat Balthasar I Moretus een door hem gesigeneerde versie van de Franse editie van Charles Estienne / Jean Liebaut 'L'agriculture et maison rustique' uit 1629 in zijn boekenkast had staan.

In dit zeldzame verhaal van de tuin op de binnenplaats van het Museum Plantin-Moretus, waarin wetenschappelijk onderzoek en de kennis van de plek en de stad zoveel direct bruikbaar materiaal opgeleverd heeft, is daarom bewust gekozen voor een historische evocatie waarbij al dat bruikbaar materiaal op museale wijze tot een coherent geheel zal samengebracht worden. Met de realisatie van de tuin in het Rockoxhuis aan de Keizerstraat in Antwerpen (2002) is overigens heel wat ervaring opgedaan, zowel op het vlak van concept, aanleg, plantengedrag en onderhoud.

De tuin is samengesteld uit een siertuin bestaande uit een parterre langs de kant van het woonhuis en een nutstuin bestaande uit vierkante perken langs de kant van de keukens. De siertuin toont een loofwerk dat in zijn tijd aangeplant was met palm (buxus) zoals vermeld in de rekeningen. De eigentijdse literatuur vermeldt echter het gebruik van diverse kleuren groen. Het lijkt bijgevolg zeer waarschijnlijk dat een tweede plant het parterre opsmukte: bv. hysop, roze-marijn, lavendel of tijm. De tuiniers kleurden de aarde in hun parterres met wit zand uit Mol, gele zavel uit de buurt of rode zavel van Dworp.

In de nutstuin lagen tweemaal vier vierkante plantbedden en een omringend plantbed. In de vier minst zonnige perken stonden wellicht de winterpotagie waaronder de Roomse kamille die in de rekeningen voorkomt, groenten en bloembollen en -knollen (narcissen, tulpen, anemonen

ook die in de rekeningen voorkomen). In de vier zonnige perken komen de geurige en de geneeskrachtige kruiden en de bloemen voor. In het omringende plantbed stellen wij ons pompoenachtigen als meloen, pompoen en courgette voor naast geurende gewone en Spaanse jasmijn. Rond de nutstuin stond een houten gelint of hekwerk, ge-grauw (blauwgrijs geschilderd) en voorzien van gerode (roodgeschilderde) bollen. Het gelint was geconstrueerd door een meester-timmerman en niet door een meester-schrijnwerker, daarom was het eenvoudig geklampt en genageld. Gelet op de zuinigheid van de familie Plantin-Moretus lijkt het hergebruik van bestaande materialen evident: bijvoorbeeld het hergebruik van de bestaande arduinen boordstenen en de buxushaagplanten en buxusbollen in de huidige perken.

De tuinen van het museum Rubenshuis, het museum Rockoxhuis en het museum Plantin-Moretus, zijn stuk voor stuk levende laboratoria. Hier toetsen wij onze kennis van de horticultuur, de botanica, vakmanschap allerhande, de maatschappelijke context en het dagelijkse leven aan onze kunde en vaardigheden van vandaag. Veel hangt af van de capaciteit om coherente antwoorden te vinden op de vele inhoudelijke en praktische vragen die steeds opnieuw opduiken. Deze tuinen vragen een intensief onderhoud omdat zij er steeds onberispelijk moeten blijven. Dat is meteen ook de achilleshiel. Maar wij verwachten hier veel van goed georganiseerd vrijwilligerswerk. De realisatie van de tuin is gepland voor 2009.

NOTEN

(1) *“de restauratie stopt waar de hypothese begint ... elke aanvulling ... zal het merkteken van onze tijd dragen” en “De elementen die bestemd zijn om de ontbrekende onderdelen te vervangen moeten zich harmonieus integreren in het geheel, waarbij ze zich van de originele onderdelen onderscheiden, opdat de restauratie het kunsthistorisch en historisch document niet vervalst”.*

(2) *“een onweerlegbare documentatie”.*

(3) *“... Het is een redelijk grote woning, samengesteld uit vier vleugels rondom een rechthoekige binnenplaats met te midden een heel aangename, kleine tuin, en waarvan de huisgevels heel aangenaam bekleed zijn met gesnoeide wijnstokken, zoals in bijna alle woningen van deze stad, wat zeer goed met de baksteen samengaat”*

(4) Philip Skippon jr. is de zoon van legerofficier sir Philip Skippon (ca.1600-1660) en leerling van de befaamde Britse naturalist John Ray.

(5) De publicatie van de prent is gereserveerd voor de monografie over de evocatie die in 2009 verschijnt.

MUSÉE PLANTIN-MORETUS. L'ÉVOCATION HISTORIQUE DU JARDIN DE BALTHASAR I MORETUS: RÉALISATION VIRTUELLE OU MATÉRIELLE?

LE MUSÉE PLANTIN-MORETUS EST DEPUIS JUILLET 2005 INSCRIT SUR LA LISTE DU PATRIMOINE MONDIAL DE L'UNESCO. CELA N'EST PAS SANS INCIDENCE SUR LES ÉVENTUELS CHANGEMENTS QUE L'ON VEUT Y APPORTER. LE DIRECTEUR DU MUSÉE, DR. FRANCINE DE NAVE, A PRIS L'INITIATIVE DE REMPLACER LE JARDIN DE 1993 DANS LA COUR INTÉRIEURE PAR UN JARDIN «HISTORIQUEMENT PLUS INTÉRESSANT OU PLUS ADÉQUAT». L'OCCASION A ÉTÉ OFFERTE PAR LA DÉCOUVERTE DANS LES RICHES ARCHIVES DE LA MAISON D'UNE PERSPECTIVE DESSINÉE ANONYME, NON DATÉE ET QUELQUE PEU ARCHAÏQUE, DU TEMPS DE BALTHASAR I MORETUS.

LA CHARTE DE FLORENCE (1982) RELATIVE AUX JARDINS HISTORIQUES RENVOIE À LA CHARTE DE VENISE (1965) DONT LA LECTURE SUPERFICIELLE ENTRE AUTRES DES ARTICLES 9 ET 12 LAISSE PEU DE DOUTE: UN OBJET QUI A DISPARU DOIT ÊTRE REMPLACÉ PAR UNE RECONSTITUTION CONTEMPORAINE: “LA RESTAURATION S'ARRÊTE OU COMMENCE L'HYPOTHÈSE ...TOUT TRAVAIL DE COMPLÉMENT ... PORTERA LA MARQUE DE NOTRE TEMPS”. “LES ÉLÉMENTS DESTINÉS À REMPLACER LES PARTIES MANQUANTES DOIVENT S'INTÉGRER HARMONIEUSEMENT À L'ENSEMBLE, TOUT EN SE DISTINGUANT DES PARTIES ORIGINALES, AFIN QUE LA RESTAURATION NE FALSIFIE PAS LE DOCUMENT D'ART ET D'HISTOIRE”.

ANVERS COMPTE CINQ SITES DE JARDINS CITADINS DES 16^{ÈME} ET 17^{ÈME} SIÈCLES QUI DURANT CES SOIXANTE DERNIÈRES ANNÉES ONT REÇU CHACUN UN TRAITEMENT: LE JARDIN DE LA RUBENSHUIS SUR LE WAPPER (UNE ÉVOCATION HISTORIQUE DE LA PÉRIODE 1939-1946), LE JARDIN DE L'HÔTEL DELBEKE DANS LA KEIZERSSTRAAT (UN JARDIN CONTEMPORAIN DES ANNÉES 1970), LE JARDIN DU MUSÉE MERCATOR-ORTELIIUS DANS LA KLOOSTERSTRAAT (UN PROJET NON CONTEMPORAIN DE 2002), LE JARDIN DE LA ROCKOXHUIS DANS LA KEIZERSSTRAAT (ÉVOCATION HISTORIQUE DE 2002) ET LES JARDINS DU MUSÉE PLANTIN-MORETUS SUR LE VRIJDAGMARKT (UN JARDIN CONTEMPORAIN ET DE COLLECTION DE 1992).

IL A DONC SEMBLÉ ÉVIDENT DE PRIME ABORD DE DÉSIGNER UN CONCEPTEUR VIA UN CONCOURS INTERNATIONAL OU PAS, ET DE FAIRE RÉALISER ICI UN PROJET CONTEMPORAIN. PAR UN EXAMEN PLUS APPROFONDI, IL EST CEPENDANT APPARU QUE CETTE PISTE N'ÉTAIT PAS SI ÉVIDENTE OU SOUHAITABLE PARCE QU'ELLE REVENAIT EN FAIT À UNE SOLUTION DE FACILITÉ. LA RECHERCHE INTENSIVE DE TOUTE INFORMATION RELA-

TIVE AU JARDIN DANS LES ARCHIVES DE LA FAMILLE, L'ENQUÊTE COMPARATIVE POUSSÉE SUR LES JARDINS DU RESTE DE LA VILLE D'ANVERS ET LA LECTURE MINUTIEUSE DU LIVRE DU JARDIN DES MORETUS ONT EN EFFET FOURNI TELLEMENT D'INFORMATIONS DIRECTEMENT UTILISABLES -APRÈS EXAMEN DU MODE DE VIE DE LA FAMILLE MORETUS ET DE L'ORGANISATION DE LEUR VIE QUOTIDIENNE ET PROFESSIONNELLE À ANVERS DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU 17^{ÈME} SIÈCLE- QU'IL AURAIT ÉTÉ PÊCHÉ DE RENVOYER CES INNOMBRABLES RENSEIGNEMENTS AU MONDE VIRTUEL ET DE NE PAS LES UTILISER CONCRÈTEMENT IN SITU.

LA CHARTE DE FLORENCE AFFIRME D'AILLEURS DANS LES ARTICLES 15, 16 ET 17 QU'UN JARDIN NE PEUT ÊTRE RECONSTRUIT QUE DANS UN CERTAIN NOMBRE DE CAS EXCEPTIONNELS, PAR EXEMPLE SI LA RECONSTRUCTION DU JARDIN EST BASÉE SUR "UNE DOCUMENTATION IRRÉCUSABLE" OU SI LE JARDIN FORME UN ENSEMBLE COHÉRENT AVEC UN BÂTIMENT HISTORIQUE DANS L'ENVIRONNEMENT IMMÉDIAT.

DANS CE CAS RARE DU JARDIN DE LA COUR INTÉRIEURE DU MUSÉE PLANTIN-MORETUS, OÙ LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE ET LA CONNAISSANCE DU LIEU ET DE LA VILLE ONT LIVRÉ TANT DE MATÉRIAUX DIRECTEMENT UTILISABLES, ON A CHOISI CONSCIEMMENT UNE ÉVOCATION HISTORIQUE DANS LAQUELLE CE MATÉRIEL UTILISABLE SERA RÉUNI EN UN ENSEMBLE COHÉRENT À LA FAÇON D'UN MUSÉE. SUITE À LA RÉALISATION DU JARDIN DE LA ROCKOXHUIS DE LA KEIZERSTRAAT À ANVERS (2002), NOUS AVONS ACQUIS BEAUCOUP D'EXPÉRIENCE, AUSSI BIEN EN CE QUI CONCERNE LE PROJET QUE L'INSTALLATION, LE COMPORTEMENT DES PLANTES OU ENCORE L'ENTRETIEN. LA RÉALISATION DU JARDIN EST PRÉVUE POUR L'AUTOMNE 2008-PRINTEMPS 2009.

| ADRESSEN SPREKERS / ADRESSES DES INTERVENANTS

SÉGOLÈNE BERGEON

Ministère de la culture DAPA
rue Saint-Honoré 182
F-75033 Paris Cedex 1
4 rue du Longpont
F-92200 Neuilly-sur-Seine
bergeonlangle@wanadoo.fr

MARJAN BUYLE

VIOE Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
Phoenixgebouw
Koning Albert II-laan 19 bus 5
B-1210 Brussel
marianne.buyle@rwo.vlaanderen.be

NATALIE CLEEREN

Mechelsestraat 20
B-3000 Leuven
ncleeren@yahoo.co.uk

MARIANNE DECROLY

Place Guy d'Arezzo 10
B-1180 Bruxelles
marianne.decroly@swing.be

GEORGES DEWISPELAERE

Lombardijestraat 19
B-1060 Brussel
dewispelaere.georges@belgacom.net

DOMINIQUE DRIESMANS

Avenue de l'Arbalète 15
B-1170 Bruxelles
domi.driesmans@skynet.be

RIA FABRI

Belgiëlei 48/3
B-2018 Antwerpen
ria.fabri@belgacom.net

CLAIRE FONTAINE

Chaussée de Charleroi 220
B-1060 Bruxelles
fontaine.c@gmail.com

**ELIZABETH HIRST, ALISON AYNESWORTH,
KAREN MORRISSEY**

Hirst Conservation
Laughton Hall Farm, Laughton
Nr Sleaford
Lincs NG34 OHE
United Kingdom
liz@hirst-conservation.com

MATEI LAZARESCU

rue Emile Cordon 51
F-93400 Saint Ouen
mateilazarescu@magic.fr

PAUL LE BLANC

Schepenenstraat 57
NL-6525 XH Nijmegen
leblanc@adviseert.com

JEAN PERFETTINI ET ELÉNA DUPREZ

Restauration d'oeuvres d'art en bois
rue Gaston Monmousseau 14
F-93100 Montreuil
jeanperfettini@free.fr
elenaduprez@free.fr

MURIEL PRIEUR

Rue Schortgen 39
L-3564 Dudelange
murrel@internet.lu

ALETTA RAMBAUT

Rooigemlaan 2/loft 15
B-9000 Gent
aletta@rambaut.be

HERMAN VAN DEN BOSSCHE

VIOE Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
Phoenixgebouw
Koning Albert II-laan 19 bus 5
B-1210 Brussel
herman.vandenbossche@rwo.vlaanderen.be

ANNE VAN GREVENSTEIN

Stichting Restauratie Atelier Limburg
Postbus 1679
6201 BR Maastricht
a_van_grevenstein@hotmail.com

CATHRIEN VAN HAK

Garth Road 35
Kingston upon Thames
Surrey KT2 5NY
United Kingdom
cathrien_van_hak@hotmail.com

FRANÇOISE VAN HAUWAERT

Musée Royal d'Afrique Centrale, Ethnographie
Leuvensesteenweg 17
B-3080 Tervuren
francoise.van.hauwaert@africamuseum.be

| **UITGEVER / EDITOR****MARJAN BUYLE**

VIOE Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
Phoenixgebouw
Koning Albert II-laan 19 bus 5
B-1210 Brussel
marieanne.buyle@rwo.vlaanderen.be

| COLOFON / COLOPHON

BRK/APROA
 BEROEPSVERENIGING VOOR CONSERVATORS-
 RESTAURATEURS VAN KUNSTVOORWERPEN VZW
 ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DE CONSERVA-
 TEURS-RESTAURATEURS D'ŒUVRES D'ART ASBL

Beroepsvereniging opgericht als vzw
 op 9 mei 1991
 Erkend door het Ministerie van Middenstand
 op 12 april 1995

Association professionnelle constituée en asbl
 le 9 mai 1991
 Agréée par le Ministère des Classes Moyennes
 le 12 avril 1995

Lid van / Membre de
 E.C.C.O. European Confederation of
 Conservator-Restorers' Organisations

www.brk-aproa.org
www.aproa-brk.org

NEDERLANDSTALIG SECRETARIAAT
 Hilde Weissenborn, Sasstraat 37
 B-9050 Gentbrugge
hilde@conservatie-restauratie.be

SÉCRÉTARIAT FRANCOPHONE
 Etienne Costa, Rue des cottages 93
 1180 Bruxelles
costaetienne@yahoo.com

MAATSCHAPPELIJKE ZETEL / SIÈGE SOCIAL
 Coudenberg 70
 B-1000 Brussel

VIOE
 VLAAMS INSTITUUT VOOR HET ONROEREND
 ERFGOED
 INSTITUT FLAMAND DU PATRIMOINE
 FLEMISH HERITAGE INSTITUTE
 Koning Albert II-laan 19, B-1210 Brussel
www.onroerenderfgoed.be
 Contact: MarieAnne.Buyle@rwo.vlaanderen.be

VORMGEVING / MISE EN PAGE
 Guy Adam/Digitale Drukkerij

DRUKKERIJ / IMPRIMERIE
 Digitale Drukkerij van de Vlaamse overheid -
 Facilitair Management - Bestuurszaken

Gedrukt in Brussel in 2008/Imprimé à Bruxelles
 en 2008

DE STUDIEDAGEN WERDEN GEORGANI-
 SEERD DOOR DE BRK-APROA, IN SAMEN-
 WERKING MET HET VIOE (VLAAMS INSTI-
 TUUT VOOR HET ONROEREND ERFGOED)



© BRK-APROA, Coudenberg 70
 B-1000 Brussel

Niets in deze uitgave mag op enigerlei wijze
 worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt
 zonder de schriftelijke toestemming van de
 uitgever en de auteurs.
 Toute reproduction même partielle, par quelques
 procédés que ce soit est sujette à l'approbation de
 l'éditeur et des auteurs.

De auteurs zijn verantwoordelijk voor de inhoud
 van hun bijdragen.
 Le contenu des articles n'engage que leurs
 auteurs.



www.aproa-brk.org | www.brk-aproa.org



BEROEPSVERENIGING VOOR CONSERVATORS-RESTAURATE
ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DE CONSERVATEURS-RES

